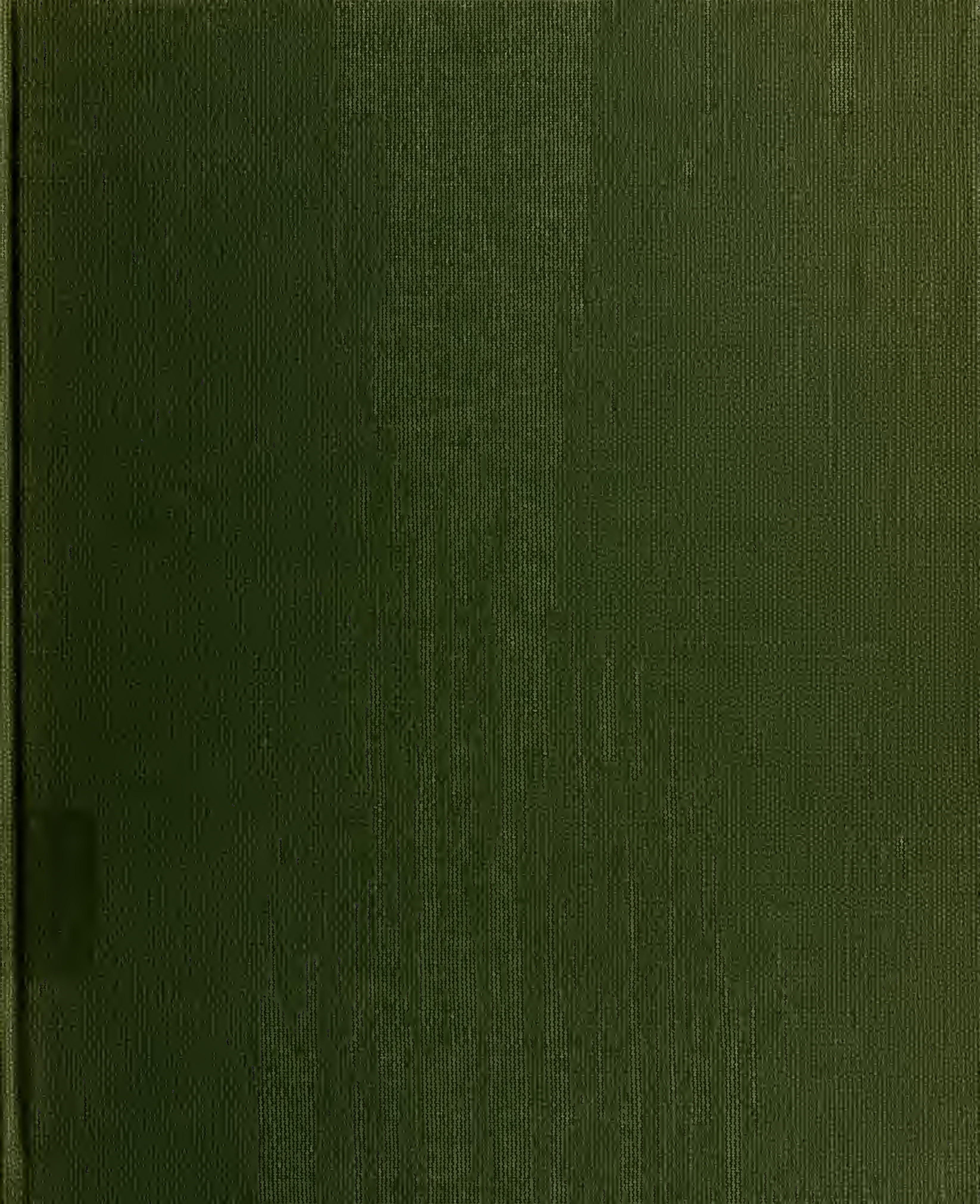



SIGILLVM COLLEGII WELLESLEIANI
NON MINISTRARI
SED MINISTRARE
Inci pit
Vita Nova
1875







JOHANNES GABRIELI

und

SEIN ZEITALTER.

Zur Geschichte

der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule.

Dargestellt

durch

C. VON WINTERFELD.

ERSTER THEIL.

BERLIN, 1834.

IM VERLAGE DER SCHLESINGER'SCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

Gedruckt bei L. F. Herrmann.

Seiner Excellenz

des Königlichen Wirklichen Geheimen Staats-Ministers für die geistlichen, Unterrichts-, und Medicinalangelegenheiten, Ritters des schwarzen Adlerordens etc. etc.

Herrn Freiherrn

VON STEIN ZUM ALTENSTEIN

ehrfurchtsvoll gewidmet

von

DEM VERFASSER.



VORREDE.

Die Darstellung der Geschichte auch nur einer einzelnen Kunst, ist eine Aufgabe, deren Lösung im vollsten Sinne des Wortes kaum irgend ein Einzelner gewachsen sein dürfte. Denn soll eine solche Darstellung auf einer Reihe lebendiger Anschauungen ruhen von dem Beginne, dem Fortwachsen und Blühen der Kunst, soll sie etwas mehr sein als eine Reihe von Namen der Künstler und von Titeln ihrer Werke, oder höchstens ein zu flüchtiger Unterhaltung gereichender Bericht über ihre Lebensverhältnisse: welcher Vorarbeiten, und zumal in der Tonkunst, bedarf der Darstellende, um nur die Grundlage für die Lösung seiner Aufgabe zu gewinnen; wie sehr ist zu befürchten, dafs ehe er nur die Bedingungen derselben gefunden habe, schon die Kraft von ihm gewichen sein werde, deren er bedarf, ihr zu genügen.

Am öftersten aber erlahmt diese Kraft an demjenigen, was die Forschung am meisten zu reizen pflegt. Wir möchten die Kunst in ihren Uranfängen belauschen, in die geheimnifsvolle Werkstatt ihres Entstehens möchten wir dringen, ihr Emporkeimen in dunkelen Zeiten mit eben der Klarheit schauen, in der ihre Blüthe sich vor uns entfaltet. Da nun jene Anfänge dasjenige sind, mit dem jede vollständige Darstellung einer Kunstgeschichte nothwendig beginnen mufs, so scheint auch die, eben auf sie gerichtete Forschung vor allen die erste und unerlafslichste. Ueberblicken wir nun, was auf dem Gebiete der Tonkunst von jenen Anfängen selbst, oder Berichten über sie, uns noch zugänglich ist: wie dürftig, wie geringe, finden wir Eines und das Andere, (der vorchristlichen Zeit zu geschweigen), noch in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung! Wie schwer, ja fast unmöglich ist es, den Zusammenhang zu erkennen zwischen dem Früheren und dem Späteren! Selbst auch wenn wir vordringen zu lichteren Zeiten, die wir an Denkmalen anderer Künste verhältnifsmäfsig schon reich nennen dürfen: wie kärglich erscheint die Ernte, deren wir für die Anschauung des

frühesten Standes der Tonkunst uns erfreuen dürfen! Wie fremd stellt sich das Geerntete dar, wie unzugänglich, ein verschlossenes, unserem Verständnisse sich entziehendes Geheimnifs! Sollten wir nun, wenn unsere Geschichten der Tonkunst doch beginnen müssen mit diesen Anfängen, ihr Gebäude aufführen wollen auf diesen rohen, nicht zu einander passenden, in keine Verbindung zu bringenden Grundlagen?

Freilich soll, und wird die Schwierigkeit nur die Forschung mehr noch reizen und spornen, die Kraft erhöhen, die Erfolge vermehren, und keinesweges kann die Meinung sein, unbedingt von ihr abzumahnen. Derjenige vielmehr, der in jene dunkelen Zeiten weiter eindringend, bisher Verborgenes an den Tag fördert, den Gewinn seiner Vorarbeiter von Entstellungen und Verdunkelungen reinigt, ihn besser, übersichtlicher ordnet, wird zu allen Zeiten des Dankes, der Anerkenntnifs derer gewifs sein können, die nicht dem Namen nach nur für Freunde der Kunst sich geben. Aber nur ein Mitarbeiter wird er sein können an einer Geschichte der Tonkunst, die wie jedes tüchtige, dauernde menschliche Werk, ja, wie jedes Erzeugnifs der Kunst selbst, ein Gemeinsames ist, seinem einzelnen Urheber erst dann möglich wird, wenn durch die Bemühungen seiner Vorgänger, seiner Mitlebenden, es in ihm zur Reife gedieh.

Nur als ein solcher Mitarbeiter möchte der Verfasser dieser Blätter angesehen sein, sei es auch in anderem Sinne als jene, zumeist auf die Uranfänge der Kunst gerichteten Forscher. Ihn beschäftigen, wenn im Allgemeinen wenig bekannte, doch lichtere Zeiten der Kunst; Denkmale aus ihnen, zugänglichere als jene ältesten, deshalb aber dennoch bisher nicht genauer durchforschte, bietet er den Mitlebenden, und versucht, über ihren inneren Werth, über das Wesen und die Entwicklung der Kunst die an ihnen sich darlegt, Rechenschaft zu geben. Er glaubt aber deshalb nicht minder auch für jene Forscher und im Sinne ihrer Bemühungen thätig gewesen zu sein. Denn wird uns das Frühere dann erst recht verständlich, wenn wir es im Zusammenhange mit dem Späteren betrachten, so bleibt ja zu hoffen, dafs, je weiter wir allmählig zurückdringen von unserem gegenwärtigen Standpunkte in frühere Zeiten, um so mehr auch das in neuer Frische und Anschaulichkeit hervorgehende Aeltere ein helleres Licht verbreiten werde über seinen Zusammenhang mit seiner unmittelbaren Vorzeit: dafs die frühesten unscheinbaren Keime allgemach eine Ahnung werden erkennen lassen

ihrer lebendigen Bedeutsamkeit für die gesammte Kunst, dafs auch denen, die eben mit ihnen vor Allem Anderen sich beschäftigen, ein neues Verständnifs derselben aufgehen könne, und werde.

Weshalb aber der Verfasser jene Zeit gewählt habe, und jenen Meister, welche die Gegenstände seiner vorliegenden Darstellung sind, darüber hat er noch hier Rechenschaft abzulegen; mit Wenigem nur, da er hoffen darf, dafs seine Wahl durch das Geleistete sich rechtfertigen werde.

Durch besondere Verhältnisse, welche näher zu entwickeln hier nicht der Ort ist, waren seiner ersten Jugendzeit, in welche die kräftigste Blüthe der grofsen deutschen Tonmeister Haydn und Mozart fiel, auch die Werke der ausgezeichneten Tonkünstler der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht fremd geblieben, sie waren ihm ein Bekanntes, Vertrautes, um sein selbst willen werth Gewordenes. Wenn es ihm damals auch an der nöthigen Vorbereitung fehlte, um das Verhältnifs der Meister jener beiden Zeitabschnitte zu erkennen, so nahm er doch ein Gemeinsames in ihnen wahr, das ihm ihr Verständnifs erleichterte; was er von der Tonlehre wufste, fand er auf die Einen wie die Andern gleich anwendbar, über die verschiedenen, bei ihnen wahrgenommenen Formen fehlte es nicht an Gelegenheit, sich näher zu unterrichten.

Nun war schon um jene Zeit oft die Rede von der unübertrefflichen Herrlichkeit einer nur in Rom noch fortlebenden, geistlichen Tonkunst, wie sie in den Werken Palestrina's und anderer Meister des sechzehnten Jahrhunderts erschienen sei. Wie es eigentlich damit sich verhalte, wufste Niemand zu berichten. Etwas Ueberschwengliches, einer anderen Welt Angehörendes — so war es ihm oft bezeichnet worden — dachte der Jüngling dabei, nur dafs, da es einmal doch Gestalt gewinnen mufste, er diese unbewufst seinen Lieblingsstücken übereinstimmend bildete, und so von dieser Sphärenmusik fortträumte.

Nicht wenig nun fand der unterdefs an Jahren Gereiftere sich überrascht, als später zuerst einige dieser gepriesenen Musiken, wenn auch nicht vor sein Ohr, doch in seine Hände kamen. Die Ehrfurcht vor ihnen brachte er mit, und auch der Mangel des Verständnisses vermochte nicht sie zu erschüttern: denn, was ihm davon zugänglich war, machte auf ihn den Eindruck des Grofsartigen, Aufserordentlichen, regte die

Lust in ihm auf, Aehnliches, vielleicht Zugänglicheres noch, als Besitzthum zu gewinnen. Allein weder seinen Traumbildern fand er sie übereinstimmend, noch wollte das Maafs, mit dem er bis dahin die Hervorbringungen auch verschiedener Zeiten zu messen vermocht hatte, auf sie passen: konnte er doch keinen einzigen dieser Gesänge den gebräuchlichen Tonarten unterordnen! Er suchte Belehrung, man verwies ihn auf die Geschichtswerke der Engländer und Franzosen; diese wiesen auf noch ältere Quellen zurück: aus diesen, aus den Werken geschätzter Tonlehrer, ersahe er dann wohl, dafs seine Gesänge nicht den Tonarten der Gegenwart, sondern sogenannten Kirchentönen angehören sollten, welche durch griechische Benennungen aber auch auf ein fernes, neben vielem Andern durch Dichtkunst und Bildnerei glorreiches Alterthum zurückwiesen. Mit eifriger Wifsbegier suchte er sich zu unterrichten, wie es doch beschaffen sein möge mit jenen Kirchentönen; allein was er davon erfuhr, war eben so ungenügend für das Verständnifs jener Denkmale älterer Kunst, als die Lehre von den Tonarten der Gegenwart es gewesen. Zwar begann die Ueberzeugung zu dämmern: jene seiner Deutung sich entziehenden Werke seien die Blüthe einer Kunstrichtung, ganz verschieden von der späteren, ihm offener da liegenden: allein jene prunkenden Benennungen, an welche die Einbildungskraft so Vieles zu knüpfen bereit war, blieben ihm ein leeres Wort, ein hohler Name.

Ein zweijähriger Aufenthalt in Italien, zumal in Rom, gewährte ihm freilich später eine Fülle von Anschauungen mannigfacher Art, doch nicht in gleichem Maafse als für die anderen Künste, und für Geschichte überhaupt, war er ihm fruchtbar für jene Aufgabe, deren Lösung er suchte. Nur in Rom allein zwar lebt noch jetzt die heilige Tonkunst früherer Zeit fort: allein, in wie engem Kreise bewegt sie sich! Nur Werke der römischen Schule vernimmt man dort in des Papstes Capelle, und ein beschränkter, örtlicher Vaterlandseifer möchte den Fremden glauben machen, überall nur in Rom, und sonst nirgends, habe in früherer Zeit eine ächte, heilige Tonkunst bestanden! Wenig Glauben zwar fand diese oft bekräftigte Versicherung bei dem Verfasser. Hatte er doch spätere grofse Meister zu Venedig, zu Neapel, in eigenthümlicher Thätigkeit auf dem Gebiete heiliger Tonkunst kennen gelernt, waren doch *Lotti*, *Caldara*, *Marcello*, *Scarlatti*, *Leo*, *Durante*, ihm werthe Namen und Gestalten! Deutete manches in

ihnen doch zurück auf jene ältere Kunst, und doch sollte es nicht eine Vorzeit, eben seine Vorzeit besitzen? Ja, eine mannigfach entwickelte Lebensblüthe kirchlicher Tonkunst liefs sich ahnen in jenen bildungskräftigen Tagen des sechzehnten Jahrhunderts. in einer Fülle lebendiger Anschauungen mufste sie das lebhaft ersehnte, deutende Wort gewähren: allein immer noch schwieg es dem Verlangenden wie zuvor. Denn was man endlich in Rom, auch von den besten Meistern, lernen kann für ein tieferes Verständnifs jenes Zweiges der gesammten Kunst, ist eben nichts Anderes, als was man auch schon durch Bücher erfahren mag.

So verliefs denn der Verfasser Italien, und kehrte zu einer früheren, amtlichen Thätigkeit im Vaterlande zurück, die Mufsestunden, die sie ihm gewährte, der geliebten Kunst vorzugsweise widmend, und einer Zeit entgegenharrend, wo dasjenige, was er hier und dort in verschiedenen Richtungen für dieselbe gesammelt hatte, ihm zu einem grofsen, gemeinsamen Bilde sich gestalten werde.

Nach kurzer Zeit mufste er seine Vaterstadt mit Breslau vertauschen; und, was er lange gesucht hatte, sollte er unerwartet dort finden. Denn das Forschen in der Tonkunst, die Sorge für deren Anbau, sonst nur das Geschäft seiner Nebenstunden, wurde dort zugleich Gegenstand einer, neben seiner ursprünglichen fortgehenden Amtsthätigkeit. Diese vertraute ihm unter anderem auch die Aufsicht an über einen reichen Schatz bis dahin völlig ungeordneter alter, aus dem Büchervorrathe der aufgehobenen Klöster zusammengebrachter Tonwerke, deren die meisten dem sechzehnten Jahrhunderte angehörten. Bald entdeckte er zu seiner Ueberraschung, dafs nicht Rom allein. dafs auch andere Städte Italiens, und zumal Venedig, treffliche Meister auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst in jenem Jahrhunderte besafsen: ja, eine freiere, eigenthümlichere, durch herkömmliche Schranken weniger eingeengte Ausbildung dieser herrlichen Kunst schien dort ihm gediehen zu sein, und bald wendete sich seine Neigung dem grofsen Meister zu, dessen Name diesen Blättern voransteht, und der ihm wohl würdig schien, mit dem allgefeierten Palestrina zu wetteifern. Hatten doch dessen Mitlebende wohl eben diese Meinung getheilt, zumal die Deutschen, da sie die Werke dieses Meisters und seiner Landesgenossen fast mehr noch als die der Römer in die von ihnen veranstalteten Sammlungen aufnahmen! Eine Reihe älterer Deutscher Tonwerke

lehrte ihn zugleich kennen, was um dieselbe Zeit von unserem Vaterlande in der Tonkunst geleistet worden; bei wachsender Fülle der Anschauungen wuchs ihm auch das ersehnte Verständnifs. Hocherfreut aber war er, als eben sein neuer Wohnort in der dortigen Rhedigerschen Bibliothek eine neue Fundgrube für seine Forschungen ihm eröffnete: eine Sammlung der bedeutendsten Tonwerke seit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, deutscher und italienischer, bis hin fast zu dessen Ausgange. In den späteren Erzeugnissen dieses Zeitabschnittes fand er nun bereits einige Uebereinstimmung mit den schon früher von ihm gedeuteten Kunstwerken des folgenden Jahrhunderts; je weiter er zurückging, um desto mehr Beziehungen traten ihm entgegen mit der früheren Zeit, und doch schien ihm diese, wie er zuvor bereits geahnt hatte, auf einer anderen Anschauung des Tonreiches zu beruhen als die spätere; er glaubte in ihr eine, zwar mit jener lebendig zusammenhängende, aber doch eigenthümlich erschlossene Blüthe der Kunst zu erkennen. Nirgend aber lebendiger, anschaulicher, schien dieser innere Zusammenhang beider Richtungen ihm hervorzugehen, als in dem Verhältnisse Gabrieli's zu seinem Schüler, Heinrich Schütz. Deutschland und Italien, die älteren und die neueren in beiden Ländern gezeitigten Kunstformen, die heilige, die weltliche Tonkunst in ihren mannigfachen Verzweigungen, die Kirchentöne in ihrer herberen, die neueren Tonarten in ihrer glänzenderen Eigenthümlichkeit, die lebendige Wechselwirkung des Gebens und Empfangens, die Blüthe und der Verfall verschiedener Kunstrichtungen, standen nun lebendig vor seiner Seele. Was ihm zuvor ein leeres Wort, ein hohler Name gewesen, wurde nun eine lebendige, durch geistreiche Werke immer aufs Neue bethätigte Anschauung.

Die Beziehung dieser Werke zu der äufseren Gestalt der Zeit ihres Entstehens, ihr Zusammenhang mit der allgemeinen Bildungsgeschichte, wurde nun zunächst Gegenstand seiner ferneren Forschungen, und so entstanden diese Blätter, und andere, wenn auch bisher nur begonnene, Darstellungen anderer Zeiten der Kunstgeschichte, die er, wenn ihm einst Mufse vergönnt wird, sie zu vollenden, und wenn man das hier Dargebotene als eine wirkliche, dieses Namens würdige Mitarbeit für die Kunstgeschichte erkennen sollte, künftiger Mittheilung vorbehält.

Was er als Beigabe an Tonwerken der Zeiten darbietet, von denen er redet,

theils in vollständiger, theils auszugsweiser Mittheilung, hat er (bis auf zwei Bruchstücke von Madrigalen des Fürsten von Venosa) aus den vorhandenen, einzelnen Stimmen sorgfältig selber in Partitur gebracht, und — die Berichtigung und Unterlegung der Texte ausgenommen, denen ältere Drucke selten grofse Aufmersamkeit gewidmet haben — sich nirgend eine Aenderung dabei erlaubt. Die ältere Schreibweise ist zuweilen mit der neueren, allgemein verständlichen vertauscht worden, namentlich bei den Tonschlüsseln: nur das Bezeichnende aber, nicht das Bezeichnete, ist dadurch anders geworden. Beibehalten ist sie überall, wo sie — wie bei Bindungen — gröfsere Anschaulichkeit der Tonfiguren gewährte. Auch die ältere Generalbafsbezeichnung der Urschriften (wo eine solche vorhanden war) ist unverändert, und unergänzt geblieben. Versetzungszeichen, wo sie nach seiner Ueberzeugung zu ergänzen waren, sind über den einzelnen Tonzeichen nur angedeutet, so dafs man jedes einzelne Tonstück in seiner ursprünglichen Gestalt empfängt. Hoffentlich werden in dieser Beispielsammlung je zwei und zwei Gesänge von Palestrina und Orlando Lasso nicht unwillkommen sein. Bei deren Auswahl leitete den Verfasser zunächst sein Hauptzweck, das Verhältnifs beider Meister zu Gabrieli anschaulich zu machen: dann aber ist er, um zunächst Palestrina's Verdienst in helles Licht zu setzen, dessen neuestem Lebensbeschreiber und innigem Verehrer, *Baini*, gefolgt. Der ersten Rücksicht zumeist verdankt das sechsstimmige „*O Domine Jesu Christe*“ seine Aufnahme, als Seitenstück zu dem Gabrielischen; (I. A. 3.) der zweiten das achtstimmige: „*Surge, illuminare Jerusalem.*“ Von beiden redet *Baini* mit Bewunderung: das letzte nennt er (Tom. II. pag. 18.) „*il capo d'opera dei motetti a due cori del Pierluigi;*“ jenem rühmt er nach, es gehöre zu den Motetten seines Urhebers: „*che presentano un bello di prim' ordine.*“ (T. I. p. 352.) Die Darstellung des gesammten Bildungsganges, des vollen Werthes beider grofsen Tonmeister, würde freilich eine Beispielsammlung von gröfserem Umfange erfordert haben, als die Verhältnisse des vorliegenden Werkes gestatten.

Möge diese Arbeit im Uebrigen durch ihren Inhalt ihre Rechtfertigung finden! Sie soll vorzugsweise das Verhältnifs älterer und späterer Tonkunst zur Anschauung bringen, aber auch durch die Blüthe jener ersten über deren Anfänge Licht verbreiten. Hat sie ihre Bestimmung erreicht, so trägt sie ihre Gewähr in sich selbst.

welche sie sonst von Aufsen her nirgend erhalten kann. Darum bittet ihr Verfasser auch nicht um Schonung oder Nachsicht für sie, so erfreuend ihm auch das wohlwollende Anerkenntnifs seines Strebens sein wird, selbst wenn man dessen Früchte nicht durchhin von ächter Reife halten sollte. Dafs er mit Vorliebe für einen Gegenstand geschrieben, der ihn lange beschäftigte, bekennt er gern: allein ohne sie hätte er überall nichts zu leisten vermocht; ist ihm der sichere Blick für seine Aufgabe dadurch getrübt worden, so wird er mit Dank darüber Belehrung empfangen. Auch eine Vorliebe für Venedig will er offen eingestehen. In früherer Zeit Schüler einer Bildungsanstalt, welche durch die Stiftung eines deutschen, im venedischen Staate eingebürgerten Kaufmannes, alljährlich zu einer Lobrede auf sein neues Vaterland verpflichtet war, umgeben von Jugend auf mit mannigfachen Bildern jener wunderbaren Meeresstadt, und auf solche Weise lange zuvor in ihr heimisch, ehe er sie wirklich betrat, mochte er auch von jeher sich gern mit ihr beschäftigen, und das von ihr gewonnene Bild sich ferner ausmahlen. Hat die gegenwärtige Darstellung gröfsere Anschaulichkeit dadurch gewonnen, so ist sein Wunsch erfüllt, der dahin ging, ein lebendiges Bild der Zeiten und ihrer Verhältnisse zu gewähren, von denen er schrieb.

Johannes Gabrieli

und

sein Zeitalter.

ERSTER THEIL.

Johannes Gabrieli und seine Zeit- und Kunstgenossen während des sechzehnten Jahrhunderts.

INHALT.

ERSTES HAUPTSTÜCK.

Venedig und die Kirche des heiligen Marcus im sechzehnten Jahrhundert.

Gegen Mittag des Theiles von Venedig der dem schlangenförmig durch die Stadt gewundenen, sie in zwei ungleiche Hälften theilenden grofsen Canale östlich gelegen ist; unfern der Gegend, wo diese Hauptstrafse der wunderbaren Stadt mit dem breiteren Canale der Giudecca sich vereint, der den südlichen Theil derselben von ihr scheidet, liegt St. Marcus, die vornehmste Kirche Venedigs, wenn auch nicht die älteste, noch vormals die Kathedrale der Stadt. Zwei Plätze, beide nach ihr genannt, die bedeutendsten der Stadt, verbindet der vor ihr liegende Raum. Zu ihrer Linken den kleinen Marcusplatz; von dem herzoglichen Pallaste und öffentlichen Bibliothekgebäude begrenzt, führt er unmittelbar zu der grofsen Wasserfläche hin, welche der Stadt südöstlich liegt, eröffnet die anmuthige Aussicht auf die lange und schmale Insel der Giudecca so wie links von ihr die kleinere von St. Giorgio Maggiore, und leitet den Blick auf die herrlichen Marmorpalläste und Kirchen, welche beide schmücken. Vor ihren Hauptpforten den gröfseren Platz von St. Marcus; zu beiden Seiten umgeben ihn die Palläste der Procuratoren, deren offene Hallen ihr gegenüber vormals durch die alte, jetzt zerstörte Kirche des h. Geminian getrennt wurden. Auf der Grenze beider Plätze, von der Kirche gesondert, erhebt sich auf eine Höhe von beinahe vierhundert Fufs der zu ihr gehörende Glockenthurm: die ganze Stadt, die Lagunen mit ihren Inseln bis hin zu dem festen Lande breiten von seiner Höhe sich aus vor dem Auge des Beschauers. So bezeichnet schon durch ihre Lage und Umgebung die Kirche des h. Marcus, dafs sie die erste eines mächtigen, reichen, hochgebildeten Freistaates gewesen.

Alte Berichte [1]) setzen ihre Gründung in das Jahr 827. Sie erzählen, dafs Buono aus Malamocco und Rustico aus Torcello gebürtig, Bürger Venedigs beide, um jene Zeit zu Alexandria sich befanden, als die Heiden die über den Gebeinen des h. Marcus daselbst erbaute, ihm geweihte Kirche abzubrechen begannen, um die köstlichen Steine welche sie schmückten, zu dem Baue eines Pallastes für ihren König anzuwenden. Die Besorgnifs, dafs jene heiligen Ueberreste den Heiden in die Hände fallen und von ihnen schimpflich behandelt werden möchten, soll die Vorsteher der Kirche bewogen haben, jenen Venedigern sie durch Kauf zu überlassen. Durch List entzogen sie diese den Nachforschungen der Ungläubi-

---

[1]) *Chronic. Danduli. VIII. C. II. P.* 6.

gen und brachten sie nach Venedig, wo man sie als einen kostbaren Schatz empfing, den Bau einer neuen, dem Evangelisten geweihten Kirche beschlofs, und diesen selber zum Schutzheiligen der Stadt erwählte, da es zuvor der heilige Theodorus gewesen war. Dieses geschahe unter den Dogen Justinian und Johannes Partecipazio; der letzte, vormals Pilger nach Jerusalem, gab der über den Gebeinen des Heiligen neu erbauten Kirche die Gestalt der Basilika, die er in der heiligen Stadt über dem Grabe des Herrn gesehen hatte [1]).

Nur wenig über hundert Jahre stand der damals errichtete Bau. Um 976 wurde Peter Candiano, der vierte dieses Namens und vierzehnte Doge von Venedig, verhafst durch Frevelthaten, furchtbar durch Gewaltthätigkeiten, unerträglich durch Bedrückungen, von dem erbitterten Volke in seinem Pallaste belagert, durch Flammen daraus vertrieben, und fiel mit seinem unmündigen Sohne durch das Schwert [2]). Viele Palläste und Kirchen, man zählt ihrer dreihundert, mit ihnen auch die des neu erwählten Schutzheiligen wurden damals durch das Feuer zerstört. Des Tyrannen Nachfolger, Peter Urseolo [3]), gelobte nunmehr die Gründung einer neuen Kirche, prächtiger noch als die zerstörte, ja, der gröfsesten und wundervollsten, welche man bisher in der Christenheit gesehen. Der Grund dazu wurde im Jahre 977 gelegt [4]), das Gebäude aber beinahe hundert Jahre später, um 1071, unter Domenico Contarini seinen Hauptheilen nach erst vollendet, und fast jedes folgende Jahrhundert hat seitdem zu seiner Ausschmükkung beigetragen. Als im Jahre 1204 von den verbündeten Abendländern die Venediger die ersten waren, welche unter Anführung ihres Dogen, des blinden Helden Dandolo, die Mauern Constantinopels erstiegen, und das Banner des heiligen Marcus auf sie pflanzten, wurden aus der reichen Beute die vier aus Kupfer getriebenen vergoldeten Rosse ihnen zu Theil, welche den Eingang des Hippodroms der alten oströmischen Kaiserstadt bisher geziert hatten, und eine Menge des kostbarsten Marmors: alles wurde dem Schmuck der Kirche ihres Schutzheiligen bestimmt, und nach Venedig gesendet. Den Eifer, mit dem man jenes Werk betrieb, konnten auch wiederholte Störungen nicht dämpfen. Schon um 1106 hatte die Kirche durch Brand gelitten: fünf und zwanzig Jahre nach der Eroberung Constantinopels, im zweiten der Regierung des Jakob Tiepolo traf sie ein Unfall gleicher Art. Bedeutender waren ihre Beschädigungen durch Feuer im funfzehnten Jahrhundert [5]): das erste Mal 1419 am dritten März unter Thomas Mocenigo, nicht ohne den Verdacht boshafter, absichtlicher Anlegung; späterhin um 1429 am sechsten März, wo das Blei, mit welchem sie gedeckt war, gänzlich schmolz. Eben so litt sie bei dem Brande, welcher um 1577 unter Sebastian Venier einen Theil des herzoglichen Pallastes und mit ihm die Bilder Tizians und Bellins zerstörte [6]). Der St. Marcusthurm, um 1148 unter Domenico Morosini errichtet, erfuhr im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhunderte ähnliche, bald mindere, bald bedeutendere Beschädigungen; und es ist dieser Unglücksfälle hier um deswillen nur mit einiger Ausführlichkeit gedacht, damit neben der Ausdauer, mit der die Venediger das Zerstörte jederzeit tüchtiger und prachtvoller herzustellen trachteten, auch die Veranlassung erwähnt werde, durch welche der Mangel an Urkunden über manche Verhältnisse der Kirche zu erklären ist, welchen schon Flaminio Corner, der fleifsigste Sammler über die Kirchen seiner Vaterstadt, beklagt.

Am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, dem Zeitalter des Mannes, dem diese Blätter vorzüglich gewidmet sind, konnte man mit Recht behaupten, dafs der durch so viele Anstrengungen, mit Ueber-

---

[1]) *Ib. VIII. C.* 14. *p.* 34. [2]) *Eccl. Venetae Flam. Corn. Dec. VIII. Vol. I. p.* 84. *nach einer Chronik des elften Jahrhunderts.* [3]) *Ebendaselbst* 123. [4]) *Ebend. nach Dandolo.* [5]) *Eccl. Ven. X. (XIII.* 1.*) p.* 142. 144. *nach Morosini's Chronik l. XVIII. XX.* [6]) *Ib. pag.* 109—113.

windung so vieler Hindernisse geförderte Bau den Wünschen seines ersten Urhebers entspreche, dafs die Kirche zu den prächtigsten und eigenthümlichsten Italiens gehöre. In Kreuzesform zur Rechten des herzoglichen Pallastes erbaut, erhebt sie fünf Kuppeln in die Luft, eine gröfsere, um welche vier kleinere sich reihen, und erhält dadurch ein morgenländisches, fremdartiges Ansehen. Durch fünf Pforten tritt man von der Hauptseite aus in die Vorhalle, welche sie rings umgiebt, deren Seitenflächen kostbarer weifser Marmor schmückt, mit schwärzlichem Geäder, in dessen seltsamer Verflechtung die geschäftige Phantasie allerhand wunderbare Gestalten gefunden hat. Wie der katholische Cultus die heilige Geschichte des alten Testaments als Vorbild dessen darstellt, was in Christo und seiner Kirche erfüllt worden, das in jener weissagend Angedeutete, dem in dieser Vollendeten bei der Feier einer jeden festlichen Zeit bedeutsam gegenüber treten läfst: so sehen wir in den Gewölben der Vorhalle auf goldenem Grunde in musivischer Arbeit die Schöpfung der Welt gebildet, den Sündenfall, die Geschichten der Patriarchen, den Auszug aus Aegypten: steigen wir empor in das Innere der Kirche, so überrascht der Glanz des Goldes, der aus Kuppeln und Gewölben uns entgegenstrahlt, und den Bildern aus der heiligen Geschichte des neuen Testaments zum Hintergrunde und zur Einfassung dient. Christi Leben nach Schrift und Legende so wie die Wunder der Offenbarung welche die letzten Dinge prophetisch vorbilden, zeigen die Gewölbe in reichen Bildern, aus farbigen Steinen künstlich zusammengesetzt: auf den vier marmornen Säulen, welche den Baldachin des Hauptaltars tragen, wiederholen in erhabener Arbeit sich die Thaten des Erlösers. Die Kuppeln zeigen theils sinnbildliche Darstellungen, theils Bilder von Hauptmomenten der Geschichte christlicher Kirche: hier Christum mit der Weltkugel, in der Mitte der Evangelisten, wie er segnend über der heiligen Jungfrau und den Propheten schwebt, welche wiederum über David, dem heiligen Sänger, und Salomon, dem Erbauer des ersten Tempels thronen: hier die geistlichen und weltlichen Tugenden: hier Cherubim mit den Worten des dreimal heilig, schwebend über den Aposteln, auf welche der heilige Geist sich herabsenkt, und zu deren Füfsen wir die verschiedenen Völker erblicken, wie die heilige Schrift in dem Berichte von dem ersten Pfingstfeste sie uns nennt. In ähnlicher Arbeit stellt uns das Chor die Geschichte des Schutzheiligen nach der Legende dar: die Auffindung seines Leichnams, dessen Ueberfahrt nach Venedig, seinen festlichen Empfang daselbst. Zwei Orgeln, einander gegenüberstehend, begrenzen in der Höhe das Chor; auf einem Gange, der von ihnen ausgeht, mit einer Brustwehr geschmückt, an welcher die Wappenschilde der Herzoge nach ihrem Tode aufgehängt wurden, kann man um die ganze Kirche wandeln. Wenn aus Kuppeln und Gewölben Sinnbilder und heilige Geschichten auf uns herabschauen, so zeigt der Fufsboden der Kirche uns einen reichen Teppich: dem Grunde von Marmor sind Laubwerk und Arabesken von farbigen Steinen wie eingewirkt, und auch hier fehlt es nicht an sinnbildlichen Darstellungen, welche Ereignisse der Geschichte des Freistaates und ganz Italiens verhüllt andeuten, oder auf gleiche Art die Häupter Venedigs bildlich warnen sollen, wie jene Löwen, deren eines Paar über den Wellen schwebt, von Kraft strotzend, das andere kraftlos und abgezehrt auf der Erde steht, anzuzeigen, dafs Meeresherrschaft, nicht Besitz auf dem festen Lande Venedigs Gröfse gegründet, und sie erhalten werde. Können wir nicht leugnen, dafs die bildende Kunst, welche heilige Gebäude ihrer Bestimmung gemäfs errichtet und schmückt, aus der Gesinnung und Richtung ihres Zeitalters lebendig hervorgehe; dafs die Tonkunst, welche dem schweigenden Raume, dem stummen Bilde, ja auch dem heiligen Gebrauche eine Stimme verleiht, in der ihr inneres Leben hervorbricht und kund wird, mit der Bildnerei in der innigsten Verbindung stehe; so wird in der genauen Beziehung beider Künste unter sich und mit dem Leben des Volkes, aus dessen Mitte sie sich gestalten, auch die vorangehende Darstellung

gerechtfertigt erscheinen, und sie wird weder überflüssig noch unverhältnifsmäfsig genannt werden dürfen, wenn sich späterhin bewährt, dafs Gabrieli, wie Venedig, so vornehmlich der Kirche, welche ihn acht und zwanzig Jahre hindurch besafs, recht eigenthümlich angehört habe. Ja, als nothwendige Folge des Gesagten wird die Forderung hervorgehen, dafs, ehe wir das Leben und die Werke des merkwürdigen Mannes näher betrachten, dessen Name diesen Blättern voransteht, auch die besondere Verfassung der kirchlichen Anstalt, deren einer Zweig ihm anvertraut war, und das Leben seines Vaterlandes, in welchem sie wurzelte, mit einigen Zügen dargelegt werde.

Sey es nun, dafs Venedigs erste Gründung in den Anfang des fünften Jahrhunderts falle, wo die Bewohner des zerstörten Aquileja und der benachbarten Landschaften einen Zufluchtsort vor der Wuth des Attila auf den Inseln, zwischen den Untiefen des Adriatischen Meeres suchten, welche in der Nähe des Ausflusses der Brenta liegen; sey es, dafs früher schon jene Orte bewohnt waren, die Anfänge der Stadt also einem noch früheren Zeitalter angehören; genug, nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts stellte Venedig den überraschenden Anblick einer grofsen, prächtigen, mitten in den Wellen liegenden Stadt, und das ehrwürdige Bild eines Freistaats von mehr als tausendjährigem Alter dar. Was es früher gewesen freilich, ein Staat seiner Macht und seinem Ansehen nach neben die ersten Europa's zu stellen, war es nicht mehr. Die Hauptquelle seines Reichthums, der Besitz des ostindischen Handels war gegen das Ende des vorangehenden Jahrhunderts zum Theil versiegt, seit die Portugiesen den neuen Weg nach Indien um die Südspitze Afrika's gefunden, seit Christoph Colombo, ein Bürger des Freistaats der seit alter Zeit Venedigs Nebenbuhlerinn gewesen, Spanien durch die Entdeckung Amerika's eine neue Gold- und Handelsquelle eröffnet hatte. Seit hundert Jahren bereits war um jene Zeit der Sitz des alten oströmischen Kaiserthums in den Händen der Türken, übermüthiger, gefährlicher Nachbarn, nicht allein für Venedigs Besitzungen in Griechenland und Dalmatien, sondern auch für sein Gebiet auf dem festen Lande Italiens, das schon mehr als einmal ihren Verwüstungen und Räubereien ausgesetzt gewesen war. Neapel im Süden, Mailand im Norden Italiens hatten zu Anfange des Jahrhunderts Spaniens und Frankreichs Herrschbegier gereizt; Entzweiung und Ehrgeiz Einzelner einen innern Krieg neben demjenigen entzündet, welcher durch Fremde herbeigeführt eine der schönsten und glücklichsten Landschaften Europa's verheerte. Italiens Freiheit war unter diesen Kämpfen theils erschüttert, theils zu Grunde gegangen; nur Venedig stand allein noch ungefährdet, fast in seinem alten Glanze da. Der gereizte Stolz der gröfsern Mächte, die Eifersucht der kleinern Italiens wollte auch ihm seinen Untergang bereiten. Das Bündnifs, oder (wie Venedische Schriftsteller es nennen) die Verschwörung zu Cambray trachtete, nachdem man durch Versicherungen geneigter und wohlmeinender Gesinnungen der vereinigten Mächte Venedig zu beruhigen und zu sichern gesucht, es durch den Bannstrahl des heiligen Vaters geistlich zu vernichten, durch gemeinschaftlichen Angriff seine Macht zu zerstören, und sein ganzes Gebiet zu theilen. Nach wechselndem Glücke und einem harten Kampfe ging Venedig, zwar nicht siegreich, doch mit Ehre aus diesen Stürmen hervor, innerlich erschöpft, wenn auch ohne bedeutenden Verlust nach aufsen. Von nun an aber, bis etwa hundert Jahre vor einem endlichen Falle, sahe es sich zu einem fortwährenden Kampfe für sein Bestehen gezwungen, und so lange es diesen muthig, besonnen, ausdauernd fortgekämpft, hat es nicht allein bestanden, sondern auch manche herrliche Blüthe in seinem Innern entfaltet. Als aber mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts es sich in Dunkelheit zurückzog, alle Theilnahme an den grofsen Weltereignissen ablehnte, alle ihm drohende Gefahr durch Unterhandlungen, durch ein Gewebe von Doppelsinn, List und heimlichem Spüren zu beseitigen trachtete, ist es, wenn auch verrathen, doch

nicht schuldlos noch rühmlich gefallen. Der erste Zeitraum jenes Kampfes ist das Zeitalter Gabrieli's. Drei unglückliche Kriege hatte der Freistaat seit der Eroberung Konstantinopels mit den Türken geführt. Ein vierter kostete ihm den Besitz von Cypern, dem er früher eine Königinn gegeben, es später als zinsbares Königreich beherrscht hatte. Ohne kräftigen Beistand von Seiten der italienischen Staaten, von Spanien als einer der Hauptmächte der Halbinsel nur schwach unterstützt, konnten die Venediger zur See zwar ihren alten Ruf der Tapferkeit und Erfahrenheit bewähren, ohne andern Erfolg jedoch, als den vorübergehenden Glanz einzelner grofser Thaten. Der glorreiche Tag von Lepanto am 7. October 1571 [1]), dessen vor allem zwar die Spanier sich gerühmt, war doch zum gröfsesten Theile die Frucht der Tapferkeit der Venedischen Flotte und ihrers Anführers Sebastian Venier, der sechs Jahre später, wenn auch nur auf kurze Zeit, den herzoglichen Stuhl bestieg. Zweihundert Schiffe und nahe an dreifsigtausend Mann hatten die Türken verloren; aber von seinen Bundesgenossen verlassen, durch Versprechungen hingehalten, und endlich auf sich selbst beschränkt, verlor Venedig alle Vortheile eines so ausgezeichneten Sieges. Famagusta, die Hauptstadt Cyperns, war zwei Monate vorher am 1. August 1571 nach einer tapfern Gegenwehr von beinahe einem Jahre gefallen, und nur dann erst, als Mundvorräthe und Lebensmittel gänzlich erschöpft waren. Ein Theil der Besatzung wurde ein Opfer der Grausamkeit und Treulosigkeit der Türken, die nur Anfangs die gewährten Bedingungen der Uebergabe hielten, dann aber völlig davon sich lossagten [2]); der Vertheidiger der Stadt, Marco Antonio Bragadino, fiel unter den grausamsten Martern, bis auf den letzten Augenblick die Würde des Vaterlandes behauptend, von den Barbaren auf das Schimpflichste gehöhnt, und nach dem Tode noch auf das Unwürdigste verspottet, mit der Standhaftigkeit eines Helden, mit der frommen Ergebung eines Christen, die Worte des 51sten Psalms im Munde: Schaffe in mir, Herr, ein reines Herz, und gieb mir einen neuen gewissen Geist [3]). Der Friede von 1573 schien Venedig auf einige Zeit Ruhe zu sichern; aber ein neues Ungemach bereiteten ihm für mehrere Jahre die Unternehmungen der Uskoken, von den Türken verjagter, in Dalmatien niedergelassener Flüchtlinge. In kaiserlichem Solde gegen den christlichen Erbfeind stehend, nicht zufrieden diesem allein Abbruch zu thun, arteten sie bald zu den kühnsten und gefährlichsten Seeräubern aus, erstreckten ihre Plünderungen und Gewaltthaten selbst auf christliche Seefahrer, namentlich venedische Schiffe, und wufsten, obwohl in einzelnen Fällen hart gezüchtigt, doch meistens der Verfolgung sich zu entziehen: ja, nicht ohne Verdacht fremder Begünstigung gaben sie ihren Unternehmungen gegen die Türken das Ansehen, als seien sie mit Vorwissen Venedigs verübt, damit sie als Friedensbruch erscheinen, und den Freistaat abermals in einen Krieg verwickeln möchten, der seine durch aufserordentliche Anstrengungen gebrochenen Kräfte vollends aufreibe. Dazu kam 1575—1576 unter Aluise Mocenigo eine furchtbare Pest, welche vierzig tausend Einwohner Venedigs hinraffte, unter ihnen (im 99ten Jahre seines Alters) den berühmten Tizian. Der Doge, der Senat und alle Behörden der Stadt gaben bei dieser furchtbaren Plage ein Beispiel männlicher Standhaftigkeit und Unerschrockenheit. Niemand aus ihrer Mitte verliefs die Stadt sich der Seuche zu entziehen; die Versammlungen aller Behörden wurden regelmäfsig gehalten, obgleich die Anzahl ihrer Mitglieder durch tägliche Todesfälle sich minderte; alle Geschäfte wurden mit gewohntem Eifer betrieben, als drohe keine Gefahr. Ein Gelübde des Senats verhiefs, wenn das Uebel aufhöre, dem Erlöser eine Kirche, und dieses Gelübde wurde im folgenden Jahr unter Sebastian Venier gelöst, indem Palladio den Grund zu der Kirche *del Redentore alla Zuecca* legte.

[1]) *Vergl. Paolo Paruta Th. II. lib. II. p.* 211. *der zu Venedig bei Domenico Nicolini* 1605 *erschienenen Ausgabe.*
[2]) *Vergl. Paolo Paruta a. a. O. p.* 179. [3]) *Fasti ducales. p.* 219.

Hatte Venedig solchergestalt mit der Lauheit und dem üblen Willen seiner Nachbarn und Bundesgenossen, mit der Wuth und Treulosigkeit des Erbfeindes der Christen, mit furchtbaren unabwendlichen Naturereignisssen zu kämpfen; so wurde ihm von der andern Seite ein nicht minder hartnäckiger Kampf bereitet durch die Eingriffe des römischen Stuhls in seine Selbständigkeit. Liegt es gleich aufser den Grenzen dieser Darstellung bei jenen Streitigkeiten zu verweilen, so mag es kaum doch ihrer Absicht fremd erscheinen, Alles, worin Venedische Sinnesweise lebendig kund wird, in sich aufzunehmen. Denn sie will in anschaulichem Bilde zeigen, wie in diesem merkwürdigen Volke entschiedene Gegensätze sich begegnet und vereint haben; glühende Begeisterung, und strenger, herber Ernst, Neigung zu dem Geheimnifsreichen, und scharfsinnige Gewandheit in Lebensverhältnissen aller Art, Prachtliebe und Sinnigkeit, streng kirchliche Frömmigkeit und Freisinn.

Venedigs Staat hatte von jeher den Ruhm strenger Anhänglichkeit an den katholischen Glauben, und Treue gegen den römischen Stuhl bewahrt, ja denselben auch bei Streitigkeiten mit diesem zu erhalten gewufst, da sein Widerstand gegen dessen Anmafsungen, wie unerschütterlich in seinem Wesen, doch ehrerbietig in seinen äufsern Formen blieb. Auf der Kirchenversammlung zu Trident, welcher den Sitz in Vicenza zu gewähren der Senat abgelehnt, erschienen venedische Gesandte, ohne jedoch an deren Berathungen lebhaften Antheil zu nehmen: ja aufser einer Streitigkeit derselben mit den bairischen Gesandten, bei welcher sie den Vorrang Venedigs mit Nachdruck behaupteten, finden wir von ihrer Thätigkeit bei den Verhandlungen der geistlichen Väter nichts Erhebliches aufgezeichnet. Dennoch blieb jene Kirchenversammlung nicht ohne Einflufs auf Venedigs ferneres Schicksal. Unwillkührlich werden wir an die gedrängte, aber kraftvolle Aeufserung über dieselbe hier gemahnt, welche Paul Sarpi, ihr Geschichtschreiber, und Rathgeber Venedigs in geistlichen Angelegenheiten, seinem Werke voranstellt. „Von Einigen betrieben und gefördert, (heifst es bei ihm), von Andern verhindert und verschoben, durch achtzehn Jahre, bald vereint, bald aufgelöst, immer mit verschiedenen Zwecken gehalten, gewann sie eine Gestalt und Vollendung, gänzlich abweichend von den Absichten derer welche sie gefördert, von den Besorgnissen derer, welche sie nach allen Kräften gestört; zum sicheren Zeichen, dafs wir unser Wollen und Denken in Gottes Hand zu legen und nicht auf menschliche Klugheit zu bauen haben. Fromme Männer hatten eine Kirchenversammlung gewünscht und befördert, der beginnenden Kirchentrennung zu wehren, und sahen sie den Rifs erweitern, die streitenden Theile nur hartnäckiger, die Zwietracht unversöhnlicher machen. Die Fürsten hatten ihrer zur Besserung des geistlichen Standes sich bedienen wollen, und sahen sie eine Verunstaltung herbeiführen, welche ihres Gleichen nicht gehabt, seit der christliche Name lebt: die Bischöfe hatten gehofft, durch sie ihr bischöfliches Ansehen wieder zu gewinnen, welches zum grofsen Theile auf den römischen Papst übergegangen war, und haben dieses gänzlich durch sie verloren, sind nur in noch gröfsere Abhängigkeit gerathen; der römische Hof dagegen, welcher sie gefürchtet und vermieden, als wirksames Mittel, seine aus kleinen Anfängen hervorgegangene, im Fortschritte der Zeit zu unbegränztem Uebermaafs gediehene, drückende Oberherrschaft zu zügeln, hat eben diese über den ihm gebliebenen Theil derselben durch sie auf eine solche Weise befestigt und gestärkt gesehen, dafs sie niemals so grofs gewesen ist, noch so wohlgegründet." Dafs dem römischen Stuhle davon die Ueberzeugung geworden, sollte Venedig in den letzten Jahren des sechzehnten, in den ersten des folgenden Jahrhunderts erfahren, und fortwährenden Anlafs finden seine bisherigen Grundsätze ferner in Ausübung zu bringen.

Im Jahre 1580 unter dem Dogen Nicolo da Ponte, vormals Abgesandten bei der Kirchenversamm-

lung, beabsichtete Gregor XIII. durch Abgeordnete aus Rom eine Visitation sämmtlicher Klöster in dem Gebiete des Freistaates und aller Kirchen des ganzen Patriarchats von Venedig. Der Doge und der Senat weigerten sich standhaft, dieses Geschäft durch einen andern als einen venedischen Prälaten, in Gemeinschaft mit drei Edlen aus dem Rathe der Zehn vornehmen zu lassen. Als der päpstliche Nuntius dem Doge mit geistlichen Rügen gegen die Regierung drohte, soll dieser, ein Greis von damals neunzig Jahren, geantwortet haben: des Papstes geistliche Rügen sind wie ein Schwert in der Scheide, das nicht voreilig entblöfst werden sollte, damit eine solche unzeitig gebrauchte Wehr endlich nicht verachtet werde, und aufhöre zu verwunden. Der Senat drang durch, und die Visitation geschahe nach seinem Antrage im Jahre 1581 durch Agostin Valier einen venedischen Prälaten, in Gemeinschaft mit Lorenzo Campeggi aus Bologna. Die Lobsprüche, welche beide Visitatoren der venedischen Geistlichkeit ertheilten, die geringfügige, gelinde Rüge, welche sie nöthig fanden, eben weil man eine vaterländische einer römischen Auszeichnung vorgezogen hatte, sind so bezeichnend, dafs ihr Bescheid hier auszugsweise einen Platz verdient [1]). Wir wollen, heifst es dort, in unsrer Zuschrift an Euch uns der Worte bedienen, welche wir bereits in unserer Predigt in der Kirche der heiligen Engel an Euch gerichtet haben, der Worte des heiligen Paulus nämlich in dem Briefe an die Philipper: Freuet euch, ihr Priester Venedigs, und abermals sage ich, freuet euch: eure Lindigkeit lasset allen kund werden. Freuet euch Brüder, dafs unter so vielen Priestern kein einziger gefunden worden, der mit dem geringsten Aussatze der Ketzerei befleckt gewesen, der den mindesten Verdacht irriger und verderblicher Meinungen dargeboten hätte. Freuet euch, dafs ihr in einer vorzüglich rechtgläubigen Stadt lebt, dafs ihr die Gestalt und Schöne eines wohlgeordneten Staates schaut, dafs ihr des glücklichsten Friedens zur Ehre Gottes geniefst, dafs ihr in der Mitte so vieler frommen Männer lebt, welche mannichfache Gelehrsamkeit und heilige Sitten auszeichnen, und ihre Lehren für einen gerechten und heiligen Wandel empfangen konntet; dafs ihr die Kirchen, eure Bräute, durch frommer und reicher Männer Spenden schmückt, dafs ihr eine edle Schaar weidet, dafs ihr den Vertheidigern des wahren Glaubens und des heiligen apostolischen römischen Stuhls die heiligen Sakramente reicht; dafs ihr in einer Stadt lebt, wo wackere Männer in hohen Ehren gehalten werden, wo kein guter Priester jemals gedarbt hat, wo er vielmehr mit mannichfachen Würden geschmückt wird. Freuet euch, dafs Gott der Herr zur Zeit der apostolischen Heimsuchung euch erhalten, dafs der Statthalter Christi väterlich für euch Sorge getragen, euch mit grofser Liebe zur Verwaltung eures Amtes ermahnt, euch, geliebtesten Brüder, mit seinem Segen gestärkt hat." Und weiterhin heifst es [2]): „Höre die niedere Geistlichkeit Venedigs Christum: Welche weiche Kleider tragen, sind in den Häusern der Könige. Was euer priesterliches Baret angeht, so möget ihr wissen, dafs wir den Rath unsers heiligen Vaters Gregor, des wahren Oberherrn und Fürsten über alle kirchlichen Angelegenheiten, darüber erbeten ob es nutz sey, dafs ihr euch des priesterlichen Barets in Kreuzesform bedient, oder dessen vielmehr, welches ihr bisher getragen, dessen sich die Edeln unter den Laien bedienen. Der heilige Vater hat seinen Orakelspruch mit lauten Worten dahin abgegeben: der heilige Stuhl zu Rom habe Aufsicht und Verordnung über alles, was den Anstand und lobenswerthe Gewohnheiten der Geistlichkeit betreffe; ihm gefalle es, dafs alle jener Form des priesterlichen Barets sich bedienten, welche der heilige Stuhl gebilligt: doch solle niemand Zwang angethan werden, als denen welche die heiligen Weihen zu empfangen begehrten, welchen es künftig untersagt seyn solle, eines andern Barets zu gebrauchen als dessen

---

[1]) *Flam. Conu. Eccl. Venet. T. XIII. p.* 179. [2]) *Ib. p.* 180.

sich der römische Hof bediene. Ihr Brüder, bewahret den Anstand, gehorchet dem Statthalter Christi, dem römischen Papste."

Im Jahre 1589 nach dem gewaltsamen Tode Heinrichs des Dritten machte Heinrich, König von Navarra, sein Recht auf den französischen Thron geltend. Venedig war unter den ersten, die ihn als König anerkannten, ungeachtet der Papst und Spanien sich lebhaft widersetzten, ein Verbrechen darin findend, dafs man einem Ketzer die Königswürde zugestehe. Der päpstliche Gesandte liefs es an Drohungen nicht fehlen, verliefs sogar ohne Abschied die Stadt. Badoer, Gesandter Venedigs bei dem römischen Stuhle, erhielt den Auftrag sich deshalb bei Sixtus V. zu beschweren, und Genugthuung zu fordern; er suchte, obwohl fieberkrank, den Papst in Terracina auf, und redete vor ihm mit solchem Ernst und Nachdruck, dafs ein Bruch verhindert, dem päpstlichen Gesandten die Rückkehr befohlen wurde. Es lag in den Grundsätzen der venedischen Regierung, bei allem Eifer für die katholische Religion, jeder Verfolgung Andersglaubender zu wehren, Glaubensgenossen aller Art ohne Druck und Beschränkung innerhalb ihres Gebiets zu dulden. Mehrere Protestanten hielten sich zu Venedig auf, deren Religionsübungen man nicht hinderte, ihnen selbst das Begräbnifs in geweihtem Grunde nicht versagte. Wie hätte man also Anstand nehmen können, die Rechte eines Königs deshalb für minder gültig zu halten, weil er sich nicht zu der katholischen Kirche bekannte? Ganz entgegen den Grundsätzen des römischen Hofes, der den Mord, welchen ein König von Frankreich an vielen tausend seiner andersglaubenden Unterthanen verübt, als eine grofse, der Kirche heilsame That durch Dankfeste gefeiert, ermahnte der edle Mocenigo, Venedigs Doge, den Nachfolger jenes Königs bei seinem Besuche in Venedig um 1574 den innern Fehden seines Reiches ein Ende zu machen, durch Milde und Wohlwollen die im Glaubenszwiste getrennten Gemüther zu besänftigen und zu vereinigen, und auf diese Weise Frankreich wahrhafte, innere Stärke zu geben; das Verfahren gegen den grofsen Heinrich zeigte, dafs man, den in jener Ermahnung ausgesprochenen Grundsätzen getreu, demjenigen als dem kräftigsten Verbündeten sich anschliefsen wolle, welchem die Macht und die Einsicht gegeben war, jene Vereinigung zu bewirken, welches Glaubens er auch sein mochte. Man begnügte sich, so lange der König Protestant blieb, seinen Gesandten zu den kirchlichen Feierlichkeiten nicht mit einzuladen [1]).

Wir übergehen die Störungen unter Clemens VIII., und wenden uns zu den ungleich wichtigern Händeln unter Paul V., vormals Cardinal Camillo Borghese, der um 1605 den päpstlichen Thron bestieg. Die Art, wie Venedig sein Verhältnifs zu dem römischen Stuhle in kirchlicher und staatsrechtlicher Hinsicht angesehen, der Geist, welcher das Volk und die Häupter des Staates beseelt, tritt in ihnen so eigenthümlich hervor, dafs sie eine ausführlichere Darlegung verdienen.

Im Jahre 1603 war zu Venedig ein Gesetz ergangen, das bei der grofsen Menge bereits vorhandener Kirchen und Klöster die Erbauung neuer ohne ausdrückliche Genehmigung des Staates untersagte. Zwei Jahre später, um 1605, wurde eine im vorangegangenen Jahrhunderte bereits dreimal erneuerte Verordnung vom Jahre 1357 abermals bekannt gemacht, die alle Schenkungen und Veräufserungen zum Besten geistlicher Anstalten verbot. Der römische Stuhl sahe in diesen Gesetzen ein willkührliches Eingreifen in die kirchliche Verwaltung, ein frevelhaftes Hindern gottgefälliger Werke, eine seelenverderbende Gewaltthätigkeit, welche den Reuigen das Abkaufen ihrer Sünden verschränke. Vergebens führte man von Seiten Venedigs an, dafs die grofse Menge bereits bestehender Kirchen die Gründung neuer unnöthig,

---

[1]) *Vettor Sandi. l. X. cap.* 15. *art.* 3.

ja verderblich mache; dafs die hier eingetretene Beschränkung eine blofse, die Religion gar nicht betreffende Verwaltungsmaafsregel sei; dafs auch Päpste selbst die Schenkungen zu Gunsten geistlicher Anstalten untersagt und beschränkt hätten; dafs die Vermehrung abgabenfreier Güter die Hülfsquellen des Staates vermindere, hier auch kein neues Gesetz gegeben, nur ein altes in das Gedächtnifs zurückgerufen sei. Alle Vorstellungen fruchteten um so weniger, als in zweien, um jene Zeit bald hintereinander erfolgten Verhaftungen von Priestern, eines Canonicus von Vicenza, Scipion Sarraceno, und des Abts von Narvesa, Brandolin Valdimareno, der römische Stuhl einen höhnenden Eingriff in seine geistliche Gerichtsbarkeit zu sehen glaubte, war auch der eine jener Geistlichen wegen grober Ausschweifungen, der andere wegen todeswürdiger Verbrechen gefangen gesetzt. Ein Breve des Papstes erklärte die Verordnungen des Senats für nichtig, befahl die Auslieferung der Gefangenen, den Widerruf der erwähnten Gesetze, und unterwarf alle welche zu denselben mitgewirkt, oder sie gebilligt, den geistlichen Rügen. Durch so entschiedene Maafsregeln zu gleicher Entscheidung aufgefordert, wünschte doch der Senat in den Augen des Volkes und ganz Italiens den Anschein zu vermeiden, als wolle er in einer Angelegenheit, bei welcher die Kirche gefährdet scheine, ohne Befragung erfahrner Geistlicher vorgehen. Es wurde daher neben dem Rathe anderer Gottesgelehrten auch das Gutachten des erwähnten Paul Sarpi erfordert, damals Servitenmönchs, später öffentlichen Rathgebers in geistlichen Angelegenheiten. Auf die Erklärung der Befragten: dafs die von der Regierung genommenen Maafsregeln nichts enthielten, was den Rechten der Kirche zuwider sei, antwortete sie in den ehrfurchtvollsten, aber bestimmtesten Ausdrücken, dafs sie nicht wiederrufen, sondern die ergangenen Verordnungen aufrecht erhalten, die Gefangenen nicht ausliefern werde.

Dieser Widerstand reizte den Zorn des Papstes auf das Höchste. Eine Frist von vier und zwanzig Tagen setzte er in einer zweiten Bulle vom 7. April 1605 dem Doge und dem Senat, binnen welcher Gehorsam zu leisten sei, bei Strafe der Excommunication, von der die Lossprechung im Todeskampfe zwar zulässig, bei wieder gewonnener Gesundheit aber nichtig sein werde; den auch Losgesprochenen solle das christliche Begräbnifs unnachsichtlich versagt bleiben. Würden der Doge und der Senat ihre Herzenshärte so weit treiben, drei Tage nach Ablauf jener Frist in ihrer Halsstarrigkeit noch zu verharren: so solle Venedig und sein ganzes Gebiet mit dem Interdikte belegt sein, aller Gottesdienst ohne Ausnahme aufhören, alle Lehne der Kirche, welche der Freistaat besitze, dem römischen Stuhle verfallen sein.

Kaum hatte man von dieser Bulle in Venedig Kenntnifs erhalten, als der Gesandte am römischen Hofe abberufen. und den Häuptern der Geistlichkeit anbefohlen wurde, keine Verordnung des römischen Hofes mehr bekannt zu machen, sondern jeden Erlafs von dorther dem Senate unerbrochen abzuliefern. Dem Volke wurde durch einen Aufruf bekannt gemacht, dafs eine Verordnung von Rom aus gegen den Staat erlassen, und es Pflicht jedes guten Bürgers sei, Abschriften und Abdrücke, welche ihm etwa in die Hände kämen, der Obrigkeit auszuliefern.

Wie sehr nicht allein das Volk, sondern selbst die Geistlichkeit mit jenen Maafsregeln einverstanden gewesen, sehen wir an dem Erfolge dieses Aufrufes. Viele tausend Exemplare der Bulle wurden abgeliefert; Anerbietungen von beträchtlichen Geldvorschüssen, wenn der Staat deren bedürfen solle, geschahen selbst von Klostergeistlichen. Die Bulle des Pabstes wurde durch eine Bekanntmachung des Senats als den Hoheitsrechten Venedigs zuwider, für nichtig, die Berufung auf eine allgemeine Kirchenversammlung daher auch für unnöthig erklärt; die Geistlichkeit aufgefordert ihre Amtsverrichtungen ohne Unterbrechung fortzusetzen, das Volk ermahnt der katholischen Religion und dem heiligen Stuhl treu zu

bleiben, in der Erwartung, dafs derjenige, welcher gegenwärtig darauf sitze, zu väterlichen Gesinnungen zurückkehren werde. Die Geistlichkeit versprach Gehorsam: der Grofsvikar zu Padua, welcher sich vorbehalten wollte, zu thun was der heilige Geist ihn heifsen werde, empfing die Antwort, dafs der heilige Geist den Rath der Zehn bereits geheifsen habe, alle Ungehorsame aufhenken zu lassen, und fügte sich. Die Jesuiten wollten zwischen der Messe und dem übrigen Theile des Gottesdienstes unterscheiden, und jene zufolge des Interdikts einstellen: sie empfingen den Befehl, noch desselben Tags das Gebiet Venedigs zu räumen, und schifften sich unter dem Hohngezisch des Volkes ein. Die Franziskaner, welche, in der Ueberzeugung, der Christenheit ein grofses Beispiel schuldig zu sein, erklärt hatten, dafs sie eher alles dulden, als dem Interdikt nicht gehorchen wollten, traf ein gleiches Schicksal der Verbannung: und ein bald darauf ergangenes Gesetz, welches die Einziehung sämmtlicher Güter der ungehorsamen Mönche verordnete, erklärte sie auf immer für verbannt, und ihre Zurückberufung nur durch den Beschlufs einer Stimmenmehrheit von fünf Sechstheilen des Senats zulässig.

Ein volles Jahr verflofs nach so entscheidenden Schritten, ohne dafs Venedigs Ruhe gestört worden wäre. Von Seiten Spaniens war dem Papste zwar kräftige Unterstützung gegen die Verächter des Interdikts verheifsen, aber nicht geleistet worden. Der Senat, treu dem einmal ausgesprochenen Grundsatze, das verhängte Interdikt, als ohne Ursach ausgesprochen, sei für nichtig zu erachten, that keinen Schritt für seine Lossprechung. Diese unerschütterliche Festigkeit, und die Besorgnifs, durch eine Beharrlichkeit solcher Art müsse das Ansehen des römischen Stuhles untergraben werden, vermochte endlich Paul V. die angebotene Vermittelung Heinrichs des IV. anzunehmen. Man schlug vor: Venedig möge durch den Gesandten Frankreichs den Papst um Aufhebung des Interdikts angehen: dieses einige Tage hindurch halten, wo dann zu gleicher Zeit die päpstliche Lossprechung und die Zurücknahme der Erklärung des Senats auf die Bulle geschehen solle. Die Gefangenen sollten zur Ausantwortung an den Papst dem Könige von Frankreich ausgeliefert, die verbannten Mönche zurückgerufen werden, endlich die Vollstreckung der den Mönchen nachtheiligen Gesetze bis dahin aufgeschoben bleiben, wo man darüber sich näher verständigt haben werde.

Der Senat versprach die Auslieferung der Gefangenen an den König von Frankreich aus blofser Rücksicht für denselben, und die Zurücknahme seiner Erklärung auf die verhängten geistlichen Rügen, sobald diese auch ohne sein Ansuchen als aufgehoben erklärt sein würden; doch müsse diese Erklärung nur mündlich, und durch einen Abgeordneten des Papstes in Venedig selber geschehen. Die Zurückberufung der Franziskaner möge einer besondern Erwägung vorbehalten bleiben, der Jesuiten halber könne nicht unterhandelt werden; das Interdikt, da es für nichtig erklärt sey, werde auch nicht eine Stunde befolgt, die der Kirchen wegen gegebenen Gesetze würden aufrecht erhalten, aber mit aller Mäfsigung in Ausübung gebracht werden.

Nach fruchtlosen Versuchen von Seiten des römischen Stuhles, günstigere Bedingungen zu erhalten, erfolgte die Versöhnung auf die vorgeschlagene Art. Der Gesandte Frankreichs erhielt am 21. April 1607 die Gefangenen mit der Erklärung, dafs sie ihm aus Rücksicht für seinen Monarchen und mit der ausdrücklichen Verwahrung überliefert würden, dafs Venedig durch diesen Schritt seiner Hoheitsrechte über die Geistlichen sich keinesweges begebe. Der Cardinal Joyeuse erklärte vor dem Doge und dem versammelten Senat: dafs er sich glücklich schätze, anzeigen zu können, die geistlichen Rügen seien aufgehoben, und dafs er sich eines für die Christenheit, namentlich Italien, so glücklichen Ereignisses freue. Leonardo Donato, *(Donà)* damals Doge, händigte dem Cardinal darauf die schriftliche Zurücknahme der Erklärung

des Senates ein. Sie war als eine Bekanntmachung an die Geistlichkeit abgefafst. Da es endlich gelungen sei, hiefs es darin, den heiligen Vater von der Ehrfucht zu überzeugen, welche man immer gegen ihn bewahrt, da er den Gründen nachgegeben, die man ihm vorgelegt, und sich entschlossen habe, die Ursache aller Zwistigkeiten hinwegzuräumen: so sei nunmehr der Wunsch erfüllt, welchen der Doge und der Senat als gehorsame Söhne der Kirche ohne Aufhören gehegt hätten. Weil nun in Gemäfsheit dessen die geistlichen Rügen zurückgenommen worden, so nehme auch der Senat seine Erklärung auf dieselben zurück, um dadurch, wie durch alle seine Handlungen, zu bezeugen, dafs er dem Glauben und der Frömmigkeit der Väter immer treu bleiben werde.

Der Cardinal verliefs hierauf die Versammlung, um die Messe zu halten, welcher jedoch weder der Doge noch der Senat beiwohnten. Denn wie sie jedes Ansinnen einer förmlichen Lossprechung von einer schon zu Anfang für nichtig erklärten Rüge abgelehnt, und deshalb auch jeden schriftlichen Erlafs darüber verbeten hatten, wollten sie auch jetzt durch ihre Anwesenheit nicht den Schein entstehen lassen, als legten sie einer dem Pabste von nun an erst wieder rechtmäfsig erscheinenden Feier einen besondern Werth bei. Ob der Cardinal, wie behauptet wird, bei dem Eintritte in die Versammlung des Senats, eine Lossprechungsformel leise murmelnd, das Kreuz unter seinem geistlichen Gewande gemacht, bleibe dahingestellt.

So endete dieser merkwürdige Handel in welchem Venedig neben der unerschütterlichsten Beharrlichkeit eine lobenswerthe Mäfsigung an den Tag legte. Diese erscheint um so mehr der Bewunderung werth, wenn man sein Verfahren mit dem des römischen Stuhles und seiner Anhänger vergleicht. Es genüge zu dieser Vergleichung die einfache Zusammenstellung dessen, was von der einen und der andern Seite geredet, geschrieben, gehandelt worden. In der Versammlung der Cardinäle, welcher der Papst seinen Entschlufs Venedig mit den geistlichen Rügen zu belegen, eröffnete, hielt der berühmte Baronius, der Geschichtschreiber der römischen Kirche ihm folgende Anrede, ein denkwürdiges Beispiel sonderbarer Schriftauslegung: „Zwiefach, heiligster Vater, ist das Amt Petri: zu weiden, und zu tödten. Denn der Herr hat zu ihm gesprochen: weide meine Schafe, und vom Himmel hörte er eine Stimme: „„schlachte und ifs."" Die Schafe weiden heifst Sorge tragen für die gehorsamen und gläubigen Christen, welche in Demuth und Frömmigkeit als Schafe und Lämmer sich beweisen. Sind aber nicht Schafe und Lämmer zu besorgen, sondern Löwen und andere widerwillige und streitsüchtige Thiere zu behandeln, da ist dem heiligen Petrus geheifsen zu schlachten, das will sagen, sie zu bekämpfen und nieder zu kämpfen, damit sie völlig aufhören zu sein. Weil aber ein solches Schlachten nicht anders geschehen soll, als aus höchster Liebe, ist ihm befohlen zu essen, was er getödtet, nämlich durch christliche Liebe es in sich aufzunehmen, dafs wir Eins seien in Christo, wie der Apostel gesagt hat: „„ich wünsche euch aufgenommen in Jesu Christo."" So aber ist solches Tödten keine Grausamkeit, sondern Barmherzigkeit, weil durch dasselbe gerettet wird, was auf seine Weise fortlebend wahrhaft zu Grunde ginge." — Die Grundsätze welche der erwähnte Redner neben den Cardinälen Bellarmin und Colonna zur Rechtfertigung der Schritte des Papstes vertheidigte, lauteten also: „Die weltliche Macht der Fürsten ist der geistlichen des Papstes unterworfen; denn dieses folgt unmittelbar aus derselben, da sie sonst sich nicht erhalten könnte. Der Papst daher ist Oberherr und Richter der Fürsten; er kann auch ohne Schuld von ihrer Seite, wenn das Wohl der Kirche es erheischt, sie ihrer Herrschaft berauben, und diese fällt alsdann dem ersten anheim, welcher Besitz davon ergreift, ohne andern Titel als den eines Vollstreckers des päpstlichen Urtheilspruches. Die Völker sind des Eides der Treue in solchem Falle los und ledig, ja im Voraus losgespro-

chen von aller Gewaltthätigkeit und Verrätherei gegen ihre bisherigen Herrn. Die Freiheit der Geistlichen von aller bürgerlichen Verantwortung ist unbeschränkt, da sie göttlichen Rechtes ist, sie erstreckt sich auf ihre Personen, wie ihre Güter; kein Fürst kann, auch wegen Majestätsverbrechen, einen Geistlichen zur Verantwortung ziehen. Da der Papst unfehlbar ist, so sind seine Befehle allen Gläubigen Gesetz, auch wenn sie nicht bekannt gemacht worden. Venedig ist mit dem Interdikt belegt, daher hat kein Sakrament mit Wirksamkeit ertheilt werden können; alle seitdem geschlossenen Ehen sind also nichtig, die Frauen Beischläferinnen, die Kinder Bastarde."

Schriften solcher Art, ja andere voll bitterer Schmähungen, hielt Venedigs Regierung zu unterdrücken für überflüssig; sie erschienen ihr ohne alle Gefahr, da sie ihre Maafsregeln mit der allgemeinen Gesinnung übereinstimmend wufste. Mit siegender Verstandesschärfe aber trat ihr Rathgeber, Paul Sarpi, in seinen Denkschriften jenen Anmaafsungen entgegen. Kirche und Staat, heifst es dort, sind vor Gott gleich wohlgefällig: die eine soll der Menschen inneres Leben, der andere ihre äufsere Thätigkeit der ewigen Ordnung gemäfs lenken. Ein gewaltsamer Eingriff der einen Anstalt in die der andern eigenthümlichen Angelegenheiten ist daher in gleichem Maafse verderblich und sündlich. Wenn die Kirche eines sichtbaren Oberhauptes bedarf, so ist es deshalb, damit dasselbe über die Gleichförmigkeit und Reinheit der Lehre wache, deren erster Grund in unzweideutigen Stellen der heiligen Schrift beruht, und damit es den Bedürfnissen der Zeit gemäfs die kirchliche Zucht aufrecht erhalte. Nur in so weit sind die Aussprüche dieses Oberhauptes untrüglich, als der erste Gerichtshof eines wohleingerichteten Staats in allem für untrüglich gilt, was Auslegung und Anwendung der Gesetze betrifft. Es ist Gotteslästerung, zu behaupten, der Papst könne nicht irren, Sünde gegen den heiligen Geist, seinen Aussprüchen vor dem klaren Inhalte der Bibel und der Stimme des Gewissens den Vorzug zu geben. Der gute Christ hat alles zu vermeiden, was die Andacht stören und Aergernifs herbeiführen kann: einen Eingriff in seine Freiheit aber, in die ungehinderte Thätigkeit nach dem Gebote Gottes, wie er es in jedes Menschen Herz geschrieben, und in seine heilige Offenbarung niedergelegt, hat er abzuwehren. Der Herr hat keine weltliche Macht geübt, er hat sie daher seinem Statthalter nicht übertragen können. Der römische Stuhl hat eine solche sich nach und nach angemaafst, indem er sich den Landzwingern angeschlossen, ihre Anmaafsungen durch seine Billigung geheiligt hat. So ist die geistliche Herrschaft, während alles andere in dieser Welt abgenommen hat, allein gewachsen; wenn wir die Heiligkeit ausnehmen, in der sie nicht zugenommen hat.

Den Mann, welcher so besonnen und so kühn einem mächtigen Widersacher gegenüber zu reden wagte, vor welchem selbst die gröfsern Mächte Europa's zitterten, und ihm nicht entgegenzutreten wagten, verfolgten die Dolche gedungener Mörder bis mitten in Venedig, so sorgsam der Senat auch für seine Sicherheit wachte. Drei gefährliche Wunden neben vielen Verletzungen erhielt er eines Abends bei der Rückkehr nach seinem Kloster, doch sie kosteten ihn nicht das Leben. Heiter wie immer, aber auch mit beifsendem Spotte, soll er damals mit Bezug auf einen der Dolche, der in seinem rechten Kinnbakken haften geblieben war, gesagt haben, dafs er den Styl des römischen Hofes darin erkenne; dann aber soll er unmuthig geworden seyn, als man ihm berichtet, wiewohl ohne Grund, dafs seine Mörder ergriffen seien, weil er besorgt, sie könnten etwas bekennen, was der Welt ein Aergernifs geben und der Religion Schande bringen möge.

Kämpfe und Stürme der Art, wie wir sie eben betrachtet, halfen eine geistige Kraft im Innern Venedigs erhalten, eine Regsamkeit fördern, in welcher edle Blüten des Geistes allein sich entfalten und gedeihen können. Auch in diesem Zeitalter des beginnenden Verfalls fehlte es Venedig nicht an Männern,

die aus wahrhaft frommer Begeisterung für das Vaterland ihr Leben für sein Heil dahin gaben. Lesen wir nicht ohne Erhebung, dafs Bragadino, während er unter den Martern der Feinde seines Glaubens für sein Vaterland litt, mit Worten der heiligen Schrift im Munde den Geist aufgegeben habe: so fühlen wir uns ergriffen durch die Glut, mit der Sarpi's letzte Worte in seiner Todesstunde, nach dem Gebete für sein seeliges Hinübergehen, den Wunsch für ewige Dauer seines geliebten Vaterlandes aussprachen. Auf diese fromme, ja wir dürfen sagen heilige Verehrung des Vaterlandes, sehen wir alle eigenthümlichen Einrichtungen Venedigs unverkennbar gegründet, und lernen in ihr erst deren wahrhafte Bedeutung finden. Mochte auch die Abgeschlossenheit der meerumgebenen Stadt, die sinnliche Erregbarkeit des Südens, der mehr als anderswo noch in Venedig zusammenströmende Reichthum, mächtige Reizungen zu Schwelgerei und Ausschweifung gewähren: so tritt doch überall das Streben uns entgegen, Einfachheit, Ernst, Mäfsigkeit, in dem Leben der Einzelnen zu erhalten. Strenge Gesetze waren gegeben, der Ueppigkeit Einhalt zu thun, wo durch Verkehr mit Fremden sie etwa eingeschlichen sein konnte; mit würdigem Beispiele gingen die Häupter dem Volke vor. Alte vaterländische Gebräuche wurden um so heiliger gehalten, bis auf die einfache herkömmliche Tracht, da im übrigen Italien alles der französischen und spanischen Sitte auch in der Kleidung zu huldigen begann, und das mehr als tausendjährige Venedig auch hierin unwandelbar und unangetastet neben den zu seiner Seite untergegangenen und umgebildeten Staaten zu erscheinen trachtete. Kein Gesetz schränkte den Glanz der Erscheinung des Staatsoberhauptes ein. Ihm war nicht etwa vermöge seiner Würde die vollziehende Gewalt übertragen, oder irgend eine besondere ausgezeichnete Macht verliehen; es sollte vielmehr nur den Glanz, die Hoheit, die Herrlichkeit des Staates sichtbar und äufserlich darstellen. Dafs diese in dem Würdigsten und Verdientesten kund werden möge, war die Pflicht der Wähler: und so sehen wir zu jener Zeit eine Reihe mannigfach ausgezeichneter Fürsten auf einander folgen: den hochherzigen Mocenigo, den Seehelden Venier, den gelehrten da Ponte, den frommen Cicogna, die staatsklugen Grimani und Danato. Die feierliche Pracht aber, die den Fürsten umgab, die Verehrung welche ihm erwiesen wurde, galt nicht seiner Person, sondern dem Bilde des Vaterlandes, das er darstellte: ja die Geschichte giebt uns ein furchtbares Beispiel strenger, an jener geübten Gerechtigkeit in Marino Falieri, der sich gegen das Vaterland vergangen hatte. Vielfach war der Fürst beschränkt, ja, die Trennung seiner Würde und seiner Person ausgesprochen. Ohne Zuziehung des Senats konnte er in öffentlichen Angelegenheiten nichts vornehmen, ohne dessen Erlaubnifs durfte er Venedig nicht verlassen. Münzen wurden mit seinem Namen, nicht mit seinem Bildnisse geprägt; sein Wappenschild durfte er — den Pallast ausgenommen — nirgend mit der herzoglichen Krone schmücken. War er gewählt, so wurde er in die Kirche des heiligen Marcus geführt, bestieg dort die marmorne Bühne zur Rechten des Chors, empfing die Zustimmung und die Huldigung des Volks. Wenn er sodann der Messe beigewohnt, legte er den Eid auf die Verfassung ab, empfing das Banner des heiligen Marcus, und wurde nunmehr mit dem herzoglichen Gewande bekleidet. So trugen die Arsenaloten ihn im Triumphe auf dem Marcusplatze umher, wobei er die ersten unter seinem Namen geprägten Münzen auswarf. Im Pallaste empfing ihn der grofse Rath; aus den Händen des jüngsten Mitglieds desselben erhielt er die herzogliche Krone. War er gestorben, so wurde er drei Tage lang im herzoglichen Schmucke auf einer dazu errichteten Bühne im Pallaste ausgestellt, von Edlen aus dem grofsen Rathe, in Scharlach gekleidet, fortwährend bewacht. Am Tage der Bestattung ging ein feierlicher Zug der sechs grofsen geistlichen Brüderschaften seiner Bahre voran, sein Wappenschild, dem Todten zugewendet, wurde ihr vorgetragen; seine Dienerschaft, sodann die Senatoren, zu ihrer Rechten die vornehmsten Leidtragen-

den mit verhüllten Häuptern folgten unter dem Geläute aller Glocken. War die Bahre vor der Hauptpforte der St. Marcuskirche angelangt, so wurde sie, wie zum Abschiede von ihr, neunmal emporgehoben. In der Kirche der Heiligen Johannes und Paulus wurde ihm die Leichenrede und das Todtenamt gehalten, der Leichnam sodann den Anordnungen seines Testaments oder seiner Verwandten gemäfs beerdigt, sein Wappenschild an der Brustwehr des obern Gangs um das Gewölbe in der St. Marcuskirche neben dem seines Vorgängers aufgehängt. Drei Inquisitoren prüften nach geschehener Bestattung, ob der Verstorbene dem eidlichen Versprechen bei seiner Einsetzung nachgekommen sey, und nicht selten haben sie seine Verwandten wegen Genugthuung in Anspruch genommen. Fünf Correktoren hatten bis zur Besetzung des Stuhles zu untersuchen, was an den bisherigen Vorrechten und Versprechungen des Doge etwa zu ändern sey.

An den grofsen Kirchenfesten, und anderen für Venedig eigenthümlich festlichen Gedenktagen, besuchte der Doge im feierlichen Zuge die Kirche des heiligen Marcus, oder andere bestimmte Kirchen der Stadt. Ein langer Mantel von Goldstoff mit einem grofsen Kragen von Hermelin über Brust und Schultern bekleidete ihn alsdann, auf dem Haupte trug er einen feinen weifsen Schleier, darüber die goldene herzogliche Krone *(corno)* einer phrygischen Mütze ähnlich, mit einem Kranze von zwölf verschiedenen Edelsteinen, nicht ohne sinnbildliche Bedeutung, geschmückt. Man trug ihm acht Fähnlein an goldenen Stäben voran, je zwei weifs, roth, blau und violett, Friede, Krieg, Bündnifs, Stillstand bezeichnend; je nachdem der Staat in der einen oder der andern dieser Lagen sich befand, wurde die bezeichnende Farbe vorangetragen. Den Fahnen folgten sechs silberne Drommeten; eine weifse grofse Wachskerze von einem Geistlichen in priesterlichem Gewande getragen, die Oberherrschaft über die Kirche des heiligen Marcus andeutend; ein kurzes Schwert und goldene Sporen, ihn als Ritter zu bezeichnen: ein goldner Sessel mit einem Kissen von Goldstoff, zur Erinnerung, dafs Papst Alexander III. einst den Dogen Ziani geheifsen mit dem Kaiser Friedrich I. an seiner Seite niederzusitzen, und zum Zeichen, dafs er werth sei neben den ersten Fürsten der Christenheit seinen Platz einzunehmen. Ueber seinem Haupte trug man einen Schirm, als Zeichen seiner hohen Würde, und zum Andenken daran, dafs der erwähnte Papst, als ihm und dem Kaiser, da sie in Ancona mit dem Dogen gelandet waren, zum Schutz gegen die brennende Sonne Schirme gereicht worden, einen dritten dem Doge zu reichen befohlen, weil — wie uns Dandolo erzählt — er ihn, den Papst, aus der Hitze der Bedrängnifs gerettet, ihn in den kühlenden Schatten des Friedens geleitet habe [1]). So, im Triumphzuge, wie es die Venediger nannten, ging der Fürst, die Häupter des Staates in langen Scharlachgewanden zu seiner Seite nach der Kirche, in welcher dem Herkommen gemäfs der festliche Tag zu begehen war. Solcher Gedenktage, in St. Marcus aufser den grofsen Kirchenfesten zu feiern, kommen um die letzte Hälfte des sechzehnten bis nach den zwölf ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts drei vor: der Tag des heiligen Marcus, als Schutzherrn der Stadt, am 25. April; der Tag der Verkündigung Mariä (25. März) als der Tag der Gründung der ersten Kirche Venedigs (St. Giacomo in Rialto, um das Jahr 421) und mit ihm der Stadt; der Tag des heiligen Isidor, (16. April), an welchem (um 1354) die Verschwörung des Marino Falieri entdeckt, und „Gerechtigkeit an einem grofsen Schuldigen geübt worden war." In Gemeinschaft mit dem Patriarchen wurde das Fest der Himmelfahrt Christi, und an ihm die feierliche Vermählung des Doge mit dem Meere begangen: eine sinnbildliche Handlung, damals noch von ernster Bedeutung, da Venedig die Oberherrschaft

---

[1]) *Dandolo X. C.* 1. *p.* 35.

über das Adriatische Meer fortdauernd behauptete, und der Sieg seine Flotten im Mittelmeere stets begleitete. Bei der Kirche St. Nicolo in Lido, wo man aus den Lagunen in das Meer eintritt, erwartete der Patriarch und die Geistlichkeit der Cathedrale von St. Peter in einer kostbar geschmückten Peote den Doge; in dem Bucintoro, seinem, mit vergoldetem Schnitzwerk und purpurnem Sammet reich verziertem Prachtschiffe begab dieser sich dort hin, die Geistlichkeit von St. Marcus und die Häupter des Staats in seiner Begleitung. Von dem Verdecke seines Fahrzeugs besprengte der Patriarch den Doge und seine Begleiter aus einem Gefäfse mit Weihwasser, und beide Fahrzeuge, der Bucintoro zur Rechten, begaben sich sodann zu der Einfahrt in das Meer. Hier stimmte der Patriarch die Litaneyen an, und wenn er mit den Worten geschlossen: mögest du o Herr gewähren, dafs dieses Meer uns, und allen die darauf schiffen, freundlich sei; das bitten wir, erhöre uns; vergofs er unter dem Segen das geweihte Wasser in das Meer, der Doge aber warf einen Ring hinein mit den Worten: zum Zeichen wahrer und dauernder Herrschaft. Der Ursprung dieses Gebrauchs ist nirgends mit Bestimmtheit zu finden: doch bestand er unfehlbar bereits vor der Ankunft Alexanders III. in Venedig um 1177, welcher bei Gelegenheit desselben schon einen Streit über die Ehrenrechte des Patriarchen und des Abtes von St. Nicolo beizulegen fand; und wahrscheinlich hat er seinen Ursprung der feierlichen Einsegnung des Doge durch den Patriarchen bei dem Auszuge in den siegreichen Kampf gegen die Sklavonier um das Jahr 998 zu verdanken [1]). Erscheinen bei dieser Feier das weltliche und geistliche Haupt Venedigs vereint, so sehen wir bei einer andern beide getrennt, und auch dem Fürsten als Schutzherrn der Kirche gewissermafsen eine geistliche Würde beigelegt; wie wir denn überhaupt in vielen Gebräuchen dieser Art, welche in Venedig von Alters her bestanden, eine vorwaltende Neigung zu sinnbildlichen und bedeutsamen Handlungen finden. Der Vorabend des Festes der Reinigung Mariä war in älterer Zeit der Einsegnung der Ehen Venedischer Bräute durch den Patriarchen geweiht, und wurde ein besonders festlicher Gedenktag durch die Erinnerung, dafs eben an ihm einst im zehnten Jahrhundert triestinische Seeräuber die geschmückten Bräute entführt, ihre Verlobte sie wiederum befreit hatten. Der folgende heilige Tag wurde durch einen feierlichen Umgang der grofsen geistlichen Brüderschaften begangen. Diese verfügten sich zuvörderst nach dem herzoglichen Pallaste, wo ihnen von dem Doge der Segen ertheilt wurde [2]), sodann nach der Cathedrale von St. Peter, dort den Segen des Patriarchen zu empfangen. Dafs bei dieser Gelegenheit der Fürst auch in seiner äufsern Erscheinung eine priesterliche Würde darzulegen gesucht, ist uns in dem Beispiele des Andreas Gritti aufgezeichnet [3]), welcher an diesem Tage und den Festen der heiligen Jungfrau seinen goldnen Talar mit einem aus Silberstoff vertauschte, wie auch die Priester der römischen Kirche an diesen Festen Mefsgewänder von gleichem Stoffe zu tragen pflegen.

Wir übergehen die andern feierlichen Gedenktage, wenn wir zuvor bemerkt haben, dafs deren drei im sechzehnten Jahrhundert, und von ihnen die beiden letzten zu Joh. Gabrieli's Zeiten den übrigen hinzutraten: der Tag der heiligen Marina (17. Juli) wegen Wiedereroberung Padua's zur Zeit des Bündnisses von Cambray: der Tag der heiligen Justina (7. October) wegen des Sieges bei Lepanto; endlich der Tag der Gründung der dem Erlöser geweihten Kirche in der Giudecca, wegen des Aufhörens der Pest von 1576. Die Oberherrschaft des Doge über die Kirche des heiligen Marcus, welche wir bei den Prunkzügen desselben sinnbildlich angedeutet fanden, führt uns auf diese Kirche zurück, mit welcher unsere Darstellung begann; und ein kurzer Bericht über ihre besonderen Verhältnisse zu dem Fürsten, und die

---

[1]) *Fl. Corn. IX. p.* 60. 60. *Eccl. Venet. (de eccl. S. Nicolai in litore). Vergleiche: ib. XIII. p.* 17. 18. *de ecclesia patriarchali S. Petri Apostoli.* [2]) *Sansovino lib. XI. f.* 185. [3]) *Ib.* 177 *verso.*

bei ihr befindlichen, dem Manne untergebenen Anstalten, welchem diese Blätter vorzüglich gewidmet sind, möge den Uebergang zu ihm, der uns bald ausschliefslich beschäftigen wird, einleiten.

Schon bei ihrer Erbauung wurde die, dem neuen Schutzheiligen des Staats geweihte Kirche, dem Staatsoberhaupte durch die Bezeichnung als seine Capelle besonders zugeeignet. So entstand neben dem bischöflichen Sitze der Hauptstadt eine besondere von der bischöflichen Gerichtsbarkeit ausgenommene Hauptkirche des Staats. Geistliche in verhältnifsmäfsiger, später erst (durch Anton Venier am 17. März 1393) auf 26 bestimmter Anzahl wurden bestellt und anständig ausgestattet, den heiligen Dienst in ihr zu verrichten [1]). Den Canonikern sonst in allen Verhältnissen gleich, führten sie jedoch nicht diesen Titel, sondern wurden Capellane des Doge genannt, damit jeder Anschein der Unterordnung unter des Bischofs Gerichtsbarkeit vermieden werde. Doch mögen einzelne von ihnen späterhin jene, ihrer Meinung nach höhere Benennung der Canoniker angenommen oder gefordert haben; denn wir finden in einer Verordnung des Andreas Dandolo [2]) ihnen dieses ausdrücklich untersagt, und sie auf ihr Verhältnifs als Capellane des Doge zurückgewiesen. Wie nöthig es gewesen, jene dem Anscheine nach gleichgültige Benennung zu berichtigen, zeigte sich bald nachher [3]). Paul Foscari, der 1367 den bischöflichen Sitz zu St. Peter einnahm, mehr auf Erhöhung seines eignen Ansehens, als auf Erhaltung alten vaterländischen Herkommens bedacht, trug bei dem Papste Urban V. darauf an, auch St. Marcus seinen Sprengel einzuverleiben, indem er sich dabei auf die Benennung Canoniker berief, welche die Geistlichen jener Kirche bisher geführt. Allein ihm wurde entgegnet, dafs die Führung jenes Titels auf einer blofsen Anmafsung beruht habe, dafs jene Geistlichen und ihr Vorsteher von je an durch das Staatsoberhaupt allein gewählt und eingesetzt worden, dafs sie zu seinem Haushalt gehörten. Von eben so geringem Erfolge war ein Versuch, den der Vikar des Patriarchen von Grado späterhin durch eine mit Strafandrohung geschärfte Vorladung der Geistlichkeit von St. Marcus machte, um falls derselben Gehorsam geleistet werde, diesen als ein Recht künftig in Anspruch nehmen zu können; denn es erfolgte eine feierliche Verwahrung [4]) gegen die vorausgesetzte Unterordnung, und spätere päpstliche Bullen erkennen die Unabhängigkeit der Kirche des heiligen Marcus wiederholt und ausdrücklich an [5]). Der Geistlichkeit derselben war ein Vorsteher unter dem Namen Primicerius schon seit ihrer Erbauung durch Angelus und Justinian Partecipazio vorangestellt. Einem alten Gebrauche [6]) zufolge, dessen Ursprung wir nicht aufgezeichnet finden, wurden bei Erledigung dieses Amts von den Geistlichen der Kirche fünf aus ihrer Mitte gewählt, um die Wahl des neuen Oberhaupts zu besorgen [7]). Ueber dieses Verfahren befragte man, dem Herkommen zufolge, jedesmal den Doge, welcher es in jedem einzelnen Falle billigte, den gewählten Primicerius aber durch folgende Formel bestätigte und einsetzte: [8]) „Wir, der Schutzherr und wahre Regierer unserer Kirche und Kapelle des heiligen Marcus bekleiden Euch mit der Würde des Primiceriats derselben, und allen den Rechten und Gerichtsbarkeiten, welche dem Primiceriat zustehen: so wie es unsere Vorfahren rühmlichen Andenkens bei den andern Primicerien gethan, welche in vergangenen Zeiten gewesen." Aus der Hand des Doge erhielt sodann der Primicerius, Ring, Stab und Mitra, welche Innocenz IV. [9]) dem Primiceriat in Jakob Beligno, dem elften dieser Würde, verliehen hatte: und wiederum empfing der neugewählte Doge, wenn er in der St. Marcuskirche mit dem herzoglichen Gewande bekleidet worden,

[1]) *Corn. de Basilica ducali S. Marci.* 24. 25. 81. 82. — *ib.* 290. [2]) *(Vom* 17. *Juli* 1353. *ib.* 286—288.*)* [3]) *ib.* 183. [4]) *(Am* 20. *September* 1577. *ib. p.* 288.*)* [5]) *Bulle Clemens des Achten vom* 7. *December* 1596. *p.* 301. *ib. Ob omni ordinarii jurisdictione exempta, sedi apostolicae immediate subjecta est.* [6]) *(p.* 179. *ib.)* [7]) *(p.* 186.*)* [8]) *(p.* 189.*)* [9]) *Ughelli Italia sacra T. V. col.* 1330.

vor dem Primicerius knieend, aus dessen Hand das Banner des heiligen Marcus. Seit dem Jahre 1471 [1]) war durch einen Beschlufs des grofsen Raths festgesetzt, dafs nur aus der Zahl der Edeln, ein aus rechtmäfsiger Ehe Entsprossener zu der Würde des Primiceriats gelangen könne: und ein Beschlufs vom 11. Mai 1478 [2]) setzte als wahlfähiges Alter das vollendete fünf und zwanzigste Jahr fest.

In der Verwaltung der dem Doge hienach als Schutzherrn und oberstem Regierer untergebenen Kirche waren ihm die Procuratoren, und späterhin auch die Räthe, Häupter der Vierzig, an die Seite gesetzt. Die Procuratoren entstanden aus den Aufsehern über den Bau der Kirche, und als der erste unter ihnen, von Justinian Partecipazio bestellt, wird Thomas Deodat genannt. Zu ihren Verrichtungen gehörte es demnächst, die Einkünfte der Kirche zu verwalten, die Gehülfen der Priester zu erwählen, die Musiker zu bestellen, über den Schatz und das Archiv zu wachen [3]). Dieses, auf die Angelegenheiten der Kirche anfangs beschränkte Amt, wuchs späterhin an Umfang und Ansehen, so dafs es zu den höchsten Würden des Freistaats gerechnet wurde, und man endlich die Dogen zumeist aus der Mitte der Procuratoren erwählte [4]). Mit dem Umfange der Obliegenheiten derselben war auch ihre Zahl vermehrt worden. Um das Jahr 1442 waren ihrer neun, von denen drei unter dem Namen Procuratoren *de supra* auf den anfänglichen Amtskreis beschränkt blieben: drei, *de citra* genannt, die Verwaltung der Vermächtnisse und Vormundschaften diesseits des Kanals, drei, *d'ultra* geheifsen, jenseits desselben zu besorgen hatten. In welchen Fällen der Doge die Procuratoren und die erwähnten Räthe bei der kirchlichen Verwaltung ausdrücklich zu befragen habe; in wie weit er, oder jene Erstgenannten allein etwas zu bestimmen ermächtigt seien, findet sich in zwei Beschlüssen des grofsen Rathes aus dem sechzehnten Jahrhundert festgesetzt. Der eine, vom 7. Jui 1556 [5]), verordnet, dafs bei Neubauten, Anstellung neuer Beamten der Kirche, oder Erhöhung der Gehalte bereits bestehender, ein gemeinschaftlicher Beschlufs der erwähnten Personen und des Doge vorangehen müsse, der bei einer Stimmenmehrheit von zwei Drittheilen erst in Kraft treten könne. Der andere, vom 9. Juni 1577 [6]) legt dem Doge das ausschliefsliche Recht der Wahl und Einsetzung des Primicerius, der Capellane, Sacristane und Untersacristane bei: wogegen den Procuratoren das Recht zugestanden wird, die untergeordneten Geistlichen, die Sänger, Organisten, und andere Kirchenbediente zu bestellen, ohne dafs der Doge die Wahl hindern könne.

Was endlich die Ordnung des Gottesdienstes in der Kirche des heiligen Marcus betrifft, so ist die von Einigen, namentlich Sansovino [7]) aufgestellte Meinung, dafs der Byzantinisch-griechische Ritus dort eingeführt gewesen, den genauen Untersuchungen Foscarini's und Flaminio Corners zufolge ungegründet [8]). Jene Meinung konnte nur durch Betrachtung des lebhaften Verkehrs veranlafst worden, das von jeher zwischen den Griechen und Venedig bestand, und wodurch dort manches auch unbewufst ein morgenländisches Gepräge erhielt: durch die grofse Verehrung der griechischen Christen gegen die Kirche des heiligen Marcus, vornehmlich der byzantinischen Kaiser, von denen ihr Alexius nach dem Zeugnisse der Anna Comnena sämmtliche Amalfitanische Handelsleute zu Constantinopel zinsbar machte: durch die hieraus ohne fernere Prüfung hergeleiteten, scheinbar gegründeten Folgerungen. Die Liturgie war durchaus

---

[1]) *Beschlufs des grofsen Rathes vom* 14. *November jenes Jahres. Corn. l. c. pag.* 193. [2]) *Ib.* 194. [3]) *Ib.* 307. 308.
[4]) *Eine sichere Reihe findet sich erst von dem Jahre* 1131 *an in der Chronik des Marco Barbaro, und Ranier Zeno ist der erste von welchem der Tag der Wahl, und die Zahl der Stimmen aufgezeichnet ist.* (4. *Dec.* 1178 *mit* 340 *Stimmen gegen* 320. *Corn. l. c. pag.* 315. *S. auch Foscarini Lib. II. p.* 173. *not.* 208.) [5]) *Ib.* 239. [6]) *Nach diesem Beschlusse vom* 9. *Juni* 1577 *dürfen die Procuratoren wählen: die Sottocanonici, Maestri e Preti di Caro, Diaconi, Suddiaconi, Zaghi (Clerici) Cantori, Organisti ed altri Ministri.* [7]) *Venezia. lib. II. fol.* 39. *verso.* [8]) *Vergl. Foscarini lib. II. pag.* 192. *not.* 254. *Fl. Corn. de Basilica Ducali S. Marci p.* 205.

gregorianisch, und enthielt nichts, was nicht in der römischen Kirche schon vor der Verbesserung des Missals und Breviers durch Paul V. üblich gewesen wäre. Besondere altherkömmliche Gebräuche bei einzelnen Festen durften auch vermöge der Bullen jenes Papstes von den Jahren 1568 und 1570, welche dem verbesserten Missal und Brevier voranstehen, beibehalten werden, weil dieselben (den dort ausgesprochenen Bedingungen zufolge) theils schon bei Gründung der Kirche eingeführt gewesen waren, theils eine länger als zweihundertjährige Gewohnheit für sie angeführt werden konnte. Bei den grofsen allgegemeinen Kirchenfesten war bis auf geringe Kleinigkeiten völlige Uebereinstimmung mit den römischen Gebräuchen vorhanden, bedeutendere Abweichungen [1]) fanden sich bei den Litaneien der Jungfrau Maria und der Heiligen; am bemerklichsten war die Verschiedenheit bei den der Kirche eigenthümlichen Festen der Marter des heiligen Marcus, der Ankunft seines Leichnams in Venedig, und seiner Erscheinung. Eine alte Legende erzählt die Veranlassung dieses letzten Festes folgendermafsen. Nach dem Tode des Peter Candianus, und der Zerstörung der alten Kirche durch Feuer war man ungewifs, ob auch der Leichnam des Schutzheiligen gerettet sei, und wo sich derselbe befinde. Einer dunkeln Sage zufolge [2]) sollte er nach seiner Ueberkunft in eine der Säulen der jetzt zerstörten Kirche verborgen worden sein, um ihn vor Entwendung zu sichern: aber nirgend war an denen, welche von der Zerstörung verschont geblieben, die mindeste Spur möglichen Eröffnens zu entdecken. Der Ort, wo die Gebeine des Heiligen ruhten, war immer nur dem Doge und dem Procurator bekannt gewesen, von dem einen dem Nachfolger des andern mündlich überliefert worden, und beide waren als Opfer der Volkswuth gefallen. In Trauer und Ungewifsheit ordnete man öffentliche Fasten, Bufsübungen und Umgänge an. Als nun diese durch drei Tage fortgedauert hatten, und noch immer nichts offenbar geworden war, man schon fürchtete, dafs die köstlichen Ueberreste von den Flammen verzehrt seien, öffnete sich plötzlich am 25. Juni 976 eine der stehen gebliebenen Säulen der zerstörten Kirche: ein köstlicher Rosenduft drang aus derselben hervor, die eiserne Truhe zeigte sich, in der die Gebeine des Heiligen verschlossen lagen. Dank und Freudenfeste wurden nun angeordnet, jener Tag bis in die neuesten Zeiten als ein vorzügliches Fest gefeiert. Mit köstlichen Teppichen wurde die, nun besonders heilig gehaltene Säule geschmückt, grofse Wachsfackeln um sie her angezündet, in feierlichem Zuge umgingen sie alle Prälaten der Venedischen Inseln, alle Geistlichen der Hauptstadt, in reichem priesterlichen Schmuck; mit geweihtem Rosenwasser wurde das Volk besprengt zum Gedächtnifs des Wunders. Die Gebeine des Heiligen legte man in der neuerbauten Kirche an einen Ort nieder, um welchen nur der Doge, der Procurator und späterhin dessen Genossen, so wie der Primicerius wufsten.

Dieses ist das merkwürdigste, was wir von den besondern kirchlichen Gebräuchen bei St. Marcus aufgezeichnet finden. Dafs man sich einer ältern lateinischen Uebersetzung der Psalmen bedient [3]) welche jedoch nur in einzelnen Ausdrücken, nicht aber im Sinne, von der in der römischen Kirche gebräuchlichen abgewichen, zeigt Fl. Corner an einzelnen Beispielen. Eine vollständige Ordnung des Gottesdienstes liefs zuerst Simon Moro [4]), um 1287 Primicerius der Kirche, zusammentragen: alte daneben noch herkömmliche Gebräuche aber Matthäus Venier [5]) der um 1308 ein gleiches Amt bekleidete, sammeln und sichten. Einem Beschlusse des grofsen Rathes vom 26. August 1315 zufolge, versammelten sich wöchentlich einmal der Doge, die Procuratoren von St. Marcus und 12 Savj, um über Zweifel in liturgischen Angelegenheiten sich zu berathen, und ihre Schlüsse dem grofsen Rathe zur Prüfung vorzulegen. [6])

---

[1]) *Fl. Corn. p.* 212. *l. c. Foscarini II.* 173. *not.* 205. 206. [2]) *Flam. Corn. p.* 65—67 *zum Theil nach Dandolo's Chronik.* [3]) *Corn. p.* 213. [4]) *Ib.* 205. *Vergl. Foscarini lib. II. p.* 172; *auch ib. not.* 202. [5]) *Corn.* 208. [6]) *Ib.* 209.

Auf solche Weise sehen wir das Oberhaupt Venedigs die erste kirchliche Anstalt des Staates regieren, eingeschränkt in einigen Nebendingen, in der Hauptsache nur, insofern jede Neuerung allein dem grofsen Rathe als gesetzgebendem Körper zustand. Hier, in dem prächtigsten, bedeutungsvoll geschmückten Raume erblicken wir die Feste der Kirche mit feierlicher, sinniger Pracht begangen, alte vaterländische Gebräuche heilig gehalten, das Andenken an merkwürdige Ereignisse des Vaterlandes, an grofse Thaten der Voraltern jährlich erneuet, den Glanz und die Herrlichkeit des Ganzen in einem bedeutsamen Bilde durch das Oberhaupt dargestellt, dieses sich beugend vor der Kirche in deren erstem Diener, in welchem es die geistliche Würde, nicht aber Rang und Macht ehrt, da jener von ihm allein bestellt und begabt ist. Wie unter solchen Umgebungen und Verhältnissen, getragen durch den Geist, der in dem Leben des Ganzen, wie es in einigen Zügen dargelegt worden, sich offenbarte, eine eigenthümliche Kunst aus geringen Anfängen in einem merkwürdigen Manne erblüht sei, ist der Gegenstand der folgenden Darstellung.

ZWEITES HAUPTSTÜCK.

Venedigs Anstalten für kirchliche Tonkunst, und ältere Tonmeister bis auf Johannes Gabrieli.

Die erste Gründung des später so berühmten Sängerchors des heiligen Marcus ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit Erbauung der Kirche gleichzeitig anzunehmen, wenn ihrer auch nicht in der Chronik des Dandolo [1]), sondern nur bei Baronius in dem Leben des Heiligen Erwähnung geschieht. Die grofse Verehrung, welche die Venediger ihrem neu erwählten Schutzherrn weihten, dessen Gebeine nunmehr eine Ruhestätte in ihrer Mitte gefunden, erweckt die Vermuthung, dafs sie alles aufgeboten, den heiligen Dienst seiner Kirche nicht weniger zu schmücken, als er es früher in Alexandria gewesen war. Dort aber hatte schon im vierten Jahrhundert die heilige Tonkunst vorzüglich geblüht. Ein Denkmal jener Zeit, das uns der Abt Gerbert in seiner Sammlung alter Schriftsteller über Musik aufbewahrt hat, das sogenannte Geronticon des Pambo, Abts zu Nitria [2]) berichtet, dafs ein junger Mönch, in Geschäften seiner Brüderschaft nach Alexandria gesendet, dort, in der Kirche des heiligen Marcus, dem Gesange mit grofsem Eifer zugehört habe, von seiner Süfsigkeit entzückt worden sei. Mit allem Fleifse habe er sich bemüht die gehörten Gesangsweisen zu erlernen, um sie in seine Heimath zu verpflanzen. Damit aber sei es ihm nicht gelungen, und nicht allein die Freude jenes Gesanges habe er entbehren, sondern auch die harten Verweise des Abtes erdulden müssen, dafs er sich an demjenigen ergötze, das nur zum Verderben der Seele gereiche, und zur Finsternifs des Heidenthums zurückführe. Der herbe Sinn, welcher jene Vorwürfe erzeugt hatte, war späterhin wohl eben so wenig bis nach Alexandria gedrungen, als wir dem zur Zeit der Erbauung der Kirche eben frisch aufblühenden Venedig einen solchen beimessen dürfen.

[1]) *Dandolo VIII. C. 3. P. 1.* [2]) *Gerbert scriptores I. pag. 1 bis 4.*

Dennoch finden wir bis zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts keine Spur, dafs die Häupter des Staates, die Schutzherrn der ersten Kirche der Stadt, dem heiligen Gesange und den dafür vorhandenen Anstalten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hätten. Um jene Zeit wird Meister ***Zucchetto*** als Organist von St. Marcus genannt, und als das Jahr seiner Erwählung 1318 angegeben; von ihm an aber bis auf die neuesten Zeiten ist uns eine Namenreihe von Organisten ohne Unterbrechung aufbehalten. Sehr wahrscheinlich ist es, dafs um jene Zeit auch die erste Orgel in St. Marcus errichtet, und jenes Amt zuerst eingesetzt worden sei. Gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts wurde, wie wir gesehen, die Ordnung des Gottesdienstes in St. Marcus zuerst bestimmter festgesetzt, alte Gebräuche gesammelt, geprüft und gesichtet; mit dem Anfange des folgenden aber (um 1315) eine wiederkehrende Berathung über liturgische Angelegenheiten eingesetzt. Die Annahme, dafs durch diese neue Ordnung auch wiederum die Aufmerksamkeit auf gröfseren Schmuck des Gottesdienstes durch heilige Tonkunst gelenkt worden sei, erscheint hienach wohlbegründet, und wird durch das Zusammentreffen mit zwei hinlänglich bewährten Thatsachen unterstützt; dafs durch Marin Sanudo den älteren um 1312 zuerst eine von einem Deutschen verfertigte Orgel nach Venedig gekommen ist, und dafs wir um 1318 zuerst einen Organisten von St. Marcus erwähnt finden. Es soll aber deshalb nicht behauptet werden, dafs man in früheren Zeiten weder Orgeln noch Orgelbaukunst in Venedig gekannt habe. Wir müfsten den Mangel dieser Kenntnifs bezweifeln, schon der Verhältnisse dieser Stadt zu dem Morgenlande halber, von woher die ersten Orgeln nach Europa gekommen sein sollen; allein ausdrückliche, ältere Berichte zeugen auch dagegen auf das bestimmteste. Das älteste und sicherste Zeugnifs, das wir darüber besitzen, ist von Eginhard in den Jahrbüchern der Thaten Ludwigs des Frommen. Um 826, ein Jahr vor Erbauung der Kirche des heiligen Marcus, soll Georg, ein Priester aus Venedig zu jenem Könige gekommen sein, und sich gerühmt haben, dafs er eine Orgel zu bauen verstehe. Der König soll mit Thankolf seinem Capellan *(sacellario)* ihn nach Aachen gesendet, ihm alles zu Erbauung Erforderliche gereicht, Georg aber in der Capelle des Pallastes mit bewundernswerther Kunst eine Orgel errichtet haben, der Art, wie die Griechen sie Hydraule nennen [1]). Derselbe Georg soll nach spätern Zeugnissen (des ***Dom Bedos de Celles***) Schüler gezogen haben, durch welche die Orgelbaukunst auch in Italien weiter verbreitet worden, wie er jenem älteren Berichte zufolge unbezweifelt der erste ist, dem namentlich die Errichtung einer Orgel in Deutschland nachgerühmt wird. Zarlino's Behauptung eines noch höhern Alters der Orgeln im Venedischen Gebiete ist ohne Zuverlässigkeit. Er beschreibt die in seinem Besitze befindliche Windlade einer alten, vorgeblich dem sechsten Jahrhundert angehörigen, in Grado gestandenen Orgel [2]), und wenn er dabei auch anmerkt, dafs ***Vincenzo Colonna***, damals berühmter Orgelbaumeister, ihm diesen Theil der alten Orgel überlassen habe, so sagt er doch nicht, auf welche Weise derselbe in dessen Hände gekommen, noch wodurch seine Aechtheit und sein Alter beglaubigt gewesen sei. Der dem Bernardo Giustiniani nacherzählte Bericht, dafs die alte Stadt Grado im Jahre 580 von dem Patriarchen Poppo von Aquileja geplündert worden sei, dafs kurze Zeit nachher deren Hauptkirche durch Fortunat den Arianer, und

---

[1]) *Vergl. Eginhard. Annal. de gestis Ludovici pii imperatoris, ad ann.* 826; *desgleichen Acta Sanctor. mensis Junii Vol. I. p.* 201 *desselben Eginhard's Bericht de translatione et miraculis SS. Marcellini et Petri, am Schlusse des achten Capitels. Auch zu Anfange des siebenten Capitels (ib. pag.* 199*) wird jenes Georg gedacht. Eginhard kannte ihn persönlich: Georg erhielt durch ihn die Reliquien der Heiligen Marcellinus und Petrus, und übersandte ihm später einen Bericht über die durch dieselben gewirkten Wunder. Dieser ist der erwähnten Erzählung zu Grunde gelegt. Eginhard nennt den Georg: Georgius presbyter et rector monasterii S. Salvii martyris quod in pago Fanomartensi, in vico Valentianas appellato, in ripa Scaldis fluvii situm est.* [2]) *Suppl. musicali l. VIII. cap.* 3. *p.* 291.

Lupo, Herzog von Friaul, ein ähnliches Schicksal erlitten habe, kann weder jenen Mangel ersetzen, noch das Alter des erwähnten Denkmals mit Sicherheit bestimmen. Zarlino hat aber auch seinen Gewährsmann nicht genauer geprüft; denn Giustiniani erzählt keinesweges, dafs jene Plünderung (deren Gegenstand, wie wir zu glauben veranlafst werden, auch die gedachte Orgel gewesen sein soll) im Jahre 580 statt gehabt habe [1]). Vielmehr ist jenes Jahr als das der Gründung des Patriarchats zu Grado angegeben, die Plünderung durch Pepo oder Poppo, Patriarchen von Aquileja, aber in das eilfte Jahrhundert gesetzt, womit auch des Andreas Dandolo und des jüngern Marin Sanuto Zeugnisse übereinstimmen; in eine Zeialso, wo es nicht auffallend sein kann, eine Orgel in einer Kirche vorzufinden. Seit dem erwähnten Zeugnisse des Eginhard nun bis zu dem später anzuführenden des Sansovino mangelt es uns an Berichten über Orgeln in den Kirchen Venedigs, und deren Vervollkommnung in Italien überhaupt; jenem Florentiner aber, dem Venedig zweites Vaterland geworden war, der von dieser Stadt nicht anders als mit Verehrung und Bewunderung redet, und keine Gelegenheit vorübergehen läfst, wo er etwas zu ihrem Ruhme Gereichendes erzählen kann, ist um defswillen so eher zu glauben, wenn er berichtet, dafs aus Deutschland, wohin von Venedig aus, nächst dem Morgenlande, die Orgelbaukunst zuerst gekommen war, das erste nach gröfserem Maafsstabe errichtete, und verbesserte Instrument dieser Art wiederum dahin zurückgelangt sei. Hiezu kömmt, dafs in Deutschland die Orgelbaukunst seit dem ersten Bekanntwerden mit Eifer geübt worden war: dafs man daselbst in mehreren Hauptkirchen, wie zu Magdeburg in der St. Jakobskirche, zu Halberstadt, zu Erfurt in der Paulinerkirche, bereits im eilften Jahrhunderte Orgeln besafs, und es um so wahrscheinlicher wird, dafs verbesserte Werke dieser Art von Deutschland nach Italien verpflanzt seien, nicht aber dort durch Eingeborne eine Vervollkommnung statt gefunden habe, als der römische Stuhl die Orgelbaukunst durch seine beharrliche Ausschliefsung der Orgel, so wie jeden

---

[1]) *Vergl. Bern. Justin. de origine urbis Venetiarum. L. VII. Elias ex Aquileiensi episcopo Gradensis patriarcha renuntiatus est. Agebatur autem annus Domini quingentesimus octogesimus aut circiter. Es ist darauf von den Reliquien der Heiligen Hermagoras und Fortunatus die Rede, von denen es weiterhin heifst: Ea corpora usque ad annum domini M. apud Gradum summa veneratione sunt habita: periclitata verso Hotonis ducis tempore et Ursonis ejus fratris patriarchae Gradensis. Nam cum ambo per seditionem civilem in Histriam concessissent: Pepo, Aquileiensis patriarcha, gente Germanus, acerrimus Venetorum hostis, arrepta occasione, armis Henrici imperatoris per dolum insidiis positis, incautos Gradenses, urbem templumque et ecclesiam invadit. Diripuere preciosissima quaeque et thesauras omnes ecclesiae.*

Es geschahe hienach die Beraubung zur Zeit des Patriarchen Urso und des Herzogs Otto (Urseolus), von denen der letzte um 1009 *(Dandolo IX, 2. im Eingange) den herzoglichen Stuhl bestieg, der andre etwa* 9 *Jahr später Patriarch wurde (Ib. Pars. 6.). Die Bemühungen des Poppo, Patriarchen von Aquileja, sich die Kirche zu Grado zu unterwerfen, erfolgten um* 1023 *(pars 9. 10. loco cit.), die Verwüstung zur Zeit wo Herzog und Patriarch in Istria sich im Exil befanden (12. l. c.), wie auch Bernardo Giustinian erzählt, welcher wegen des Wiederfindens der Körper des Hermagoras und Fortunat späterhin selber auf Dandolo Bezug nimmt. (ib. 15. ist bei Dandolo dasselbe erzählt). Eine Beraubung der Hauptkirche zu Grado (auro, vestibus et ornamentis) und der „eccles. baptismales Istriae et xenodochia quae huic ecclesiae subjecta erant" durch den Arianer Fortunat geschahe um* 630 *nach dem Tode des Patriarchen Cyprian; (Dandolo VI., 6. p. 13.) durch Lupo van Friaul aber (zur Zeit des Grimoald, Königs der Longobarden [zwischen den Jahren* 662—73*] etwa dreifsig Jahre später.) Hievon erzählt Just. L. VIII. Lupus dux Foroiulianus innato genti in Venetos odio diripere et ipse Gradensem ecclesiam instituit: navibus compluribus coactis militibusque completis Gradum annavigat. Gradenses incauti et qui nihil tale metuerent, facile opprimuntur. Ille basilicam quae quotidie magis florere incipiebat, spoliat diripitque.*

Eine spätere Beraubung geschahe nach Dandolo (IX. 7. p. 1) durch den erwähnten Poppo um 1044 *unter Domenico Contarini. Marin Sanudo erzählt ohne genauere Zeitangabe, dafs Fortunat Patriarch von Aquileja die Kirche zu Grado beraubt habe. Die spätere Beraubung durch Poppo (wo sie auch verbrannt, nachher aber wieder aufgebaut worden) setzt er unter die Regierung des Domenico Flabanigo, des 23sten Dogen (*1032—1043*). Muratori scriptores XXII. col.* 409. 475.

Instrumentes von der Kirche, nicht begünstigte, und auch spätere Verbesserungen der Orgeln in Italien immer nur Deutschen zugeschrieben werden. Der gedachte Sansovino nun erzählt uns bei Gelegenheit seiner Beschreibung der Kirche des Erzengels Rafael in dem Stadttheile Dorsoduro in Venedig, daſs in einer daselbst befindlichen Capelle der Familie Micheli, auſser einem Bilde der Heiligen Nikolaus, Ludwig und Johannes von einem Mahler Namens Piva, auch noch die Abbildung eines Instrumentes, Rigabello genannt, merkwürdig sei, dessen man sich in den Kirchen vor Erfindung der Orgel bedient habe [1]). Eine gleiche Abbildung sehe man auch in der Celestia auf dem Grabmale des Celsi. Nach dem ***Rigabello*** sei das ***Torsello*** aufgekommen, das man mit Stäben *(mazze)* gespielt habe [2]). Ein Deutscher, des (ältern) Geschichtsschreibers M. Sanudo Schützling, habe es nach Venedig gebracht. Nach dem ***Torsello*** habe man die ***Ninfali*** erfunden, Instrumente, welche der Spieler um sich gegürtet, mit Tasten versehen wie die Orgeln, aber nur mit der linken Hand gespielt. Eine Abbildung davon finde sich über einer der Pforten der Kirche der ***Carità***, und in den Händen der Engel auf dem Bilde des Paradieses in dem Saale des groſsen Rathes. Endlich seien die Orgeln aufgekommen, deren man sich noch jetzt bediene. — Jene Nachricht scheint nur ein einziges Instrument und dessen Umgestaltung und Verbesserung in verschiedenen Zeiten zu betreffen. Das sogenannte ***Rigabello*** ist zwar nicht beschrieben, noch die Art seiner Behandlung erwähnt, sein Name deutet aber auf das noch späterhin übliche ***Regal***; ein Pfeifenwerk (wie es Prätorius beschreibt) [3]) in einem länglichten schmalen Kasten verborgen, hinten mit zwei Blasebälgen versehen, welche durch die Hand eines Gehülfen in Bewegung gesetzt werden; auf ein tragbares Orgelwerk also, von geringem Umfange, und in früherer Zeit, der Kindheit der Kunst gemäſs, wohl unvollkommener und dürftiger Einrichtung. Das ***Torsello***, wahrscheinlich nach dessen erstem Beförderer, Marin Sanudo, welcher diesen Zunamen führte, so benannt, gleicht der Beschreibung zufolge den gröſsern deutschen Orgelwerken des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, an deren Grenzen der ältere Marin' Sanudo blühte. Die Tasten dieser Werke waren von ungewöhnlicher Breite und Schwere, die innere Zusammensetzung des Ganzen unbehülflich und schwerfällig, die Behandlung erforderte groſse Anstrengung und Körperkräfte, und mag ohne die Hülfe starker, am andern Ende in Breite und Dicke zunehmende Stäbe *(mazze)* nicht möglich gewesen seyn. Daſs man in den Kirchen sich der ***Ninfali***, wie Sansovino sie beschreibt, späterhin anstatt des ***Torsello*** bedient, dürfte minder eine beglaubte Thatsache, als eine Voraussetzung des Berichterstatters sein, der jenes Instrument auf Bildern aus späteren Zeiten sah. Sie sind wahrscheinlich nur ein Versuch in kleinerem Maaſsstabe gewesen, die Leitung des Windes auf eine mehr einfache Art zu bewirken, die innere Einrichtung des Orgelwerks vollkommener zu

---

[1]) *Welcher Art das erwähnte Rigabello gewesen, ist durch eigenen Augenschein späterhin zu prüfen unmöglich geworden: denn im Jahre* 1618 *hat man die Kirche des Erzengels Rafael abgetragen und von Grund aus neu erbaut. Fl. Corner. de Eccl. Parochiali S. Raphaelis archangeli. Eccl. Ven. V. p.* 335. [2]) *Sansovin's Behauptung (Venezia Lib. VI. f.* 88.*) daſs von jenem Instrumente M. Sanudo den Beinamen Torsello empfangen habe ist von Foscarini (litt. Veneziana lib. IV. p.* 343. *n.* 16*) durch die Zeugnisse des Marca Barbaro und Andrea Dandolo widerlegt, welchen zufolge es in Venedig schon zur Zeit Pipins eine Familie des Namens Torselli gab. Wahrscheinlicher ist es daher, wie Foscarini behauptet, daſs jener Beiname durch Erbrecht auf Marin Sanudo übergegangen gewesen, und daſs von ihm das zuerst nach Venedig gebrachte Instrument seinen Namen erhalten habe. Gerber (A. L. I. Col.* 385*) citirt für jene Nachricht unter Angabe des Jahres* 1312. *Henr. Wharton appendix ad Guilielm. Cave. hist. literar. pag.* 10.

[3]) *Vergl. Praetorius Organographia (Syntagm. Tom. II. Theil* 1. *cap.* 45. *pag.* 45. *pag.* 72—75, *und die Abbildung des Regals Fig.* 2. *der* 10*ten Tafel seines Theatr. instr. Wird dort der Name: Regal von opus regale, quasi dignum rege hergeleitet: so dürfte im Latein des Mittelalters im opus „regi bellum" wohl dasselbe bezeichnen, das italienische rigabello aber nur eine Verstümmlung dieses Namens sein.*

machen, und höchstens mag man sich ihrer bei geistlichen Umzügen bedient haben, nicht aber in den Kirchen, für welche sie sich nicht eignen konnten. Und so war die nächst ihnen als spätere Erfindung angegebene Orgel nach allem diesem wohl nur eine Verbesserung der Instrumente, die schon früherhin auf unvollkommne Weise bestanden hatten.

Ob die erste Orgel in St. Marcus dieselbe gewesen, welche Marin Sanudo der ältere nach Venedig gebracht, ist wegen Mangels bestimmter Nachrichten mit Gewifsheit nicht zu behaupten, obgleich sich voraussetzen läfst, dafs er, gewissermaafsen der älteste Geschichtschreiber seines Vaterlandes [1], auch bedacht gewesen sein werde, dessen vornehmste Kirche mit jenem Werke neuer und mehr vollkommner Art zu schmücken. Mindestens wird es der Orgel, welche man damals dort neu errichtet, zum Vorbilde gedient haben, diese auch wohl von dem neuangekommenen deutschen Meister erbaut worden sein. Nicht lange nachher, um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, finden wir auch eines Organisten als ausgezeichneten Künstlers gedacht. Um das Jahr 1364 unter der Regierung des Lorenzo Celsi, als der König von Cypern sich in Venedig befand, und auch der berühmte Petrarca daselbst verweilte, als die Anwesenheit des hohen Gastes durch prächtige Feste gefeiert wurde, soll ***Francesco***, mit dem Beinamen der Blinde, ein Florentiner von der Familie der Landini, seine aufserordentliche Kunst im Orgelspiel bewiesen haben, und dafür mit einem Lorbeerkranze belohnt worden sein. Zweifelhaft bleibt es freilich, ob die ihm erwiesene Ehre nicht vielmehr eine Belohnung der ihm zugleich nachgerühmten Dichtergabe gewesen, denn hierin weichen die Berichterstatter von einander ab, wenn auch alle ihn als Tonkünstler und Dichter rühmen. Um dieselbe Zeit wird ***Francesco da Pesaro*** als Nachfolger des Meisters ***Zucchetto*** im Amte des Organisten an der Marcuskirche genannt; doch ist uns aufser der Nachricht, dafs er diese Stelle seit dem 10. April 1337 bis zum Jahre 1368 bekleidete, nichts über ihn aufgezeichnet, ja wir kennen nicht einmal seinen Familiennamen. Um defswillen, und weil er kein Florentiner war, sind wir nicht berechtigt, ihn mit dem obengenannten für eine Person zu halten [2].

Mit Einschlufs des genannten ***Francesco da Pesaro*** werden uns von sechs Organisten des vierzehnten Jahrhunderts, den nächsten Nachfolgern des Meister ***Zucchetto***, die Namen und die Tage ihrer Wahl genannt; hierauf aber beschränken sich alle Nachrichten über dieselben, denn von ihren Lebensumständen finden wir nichts aufgezeichnet, und Werke sind uns von ihnen nicht aufbehalten. Auch sind wir dergleichen von jener Zeit zu erwarten nicht berechtigt, wo die Kunst der Harmonie sich in ihrer ersten Kindheit befand, und die Unbehülflichkeit der vorhandenen Orgelwerke dem kunstgemäfsen mehrstimmigen Spiele unübersteigliche Hindernisse entgegen setzen mufste. Was die erste betrifft, so finden wir zwar schon frühe bei Schriftstellern über die Tonkunst Ausdrücke gebraucht, die auf Vielstimmigkeit deuten können, schon seit dem zehnten Jahrhunderte sichere Spuren ihrer Ausübung, ja in einer Abhandlung Franco's von Cölln ein Beispiel zweistimmigen Gesanges, das durch Sangbarkeit und Mannigfaltigkeit sich empfiehlt [3]. Allein es ist zu besorgen, dafs Burney, der dasselbe nach der Handschrift mittheilt, bei der Entzifferung (wenn auch absichtslos) nachgeholfen habe, denn spätere,

---

[1]) *Se alle sporse notizie riguardare si voglia anzi che all' intenzione dell' opera, pose mano alle cose Veneziane prima degl' altri il vecchio Sanudo, attese le rare particolarità che in quella si notano, spettanti all' antico stato del governo, ed alle brighe avute co' vicini. Foscarini L. III. pag. 238.* [2]) *Vergl. Angelo Maria Bandini specimen literaturae Florentinae saec. XV. Tom. I. §. III. pag. 36—42. (Florent. Rigacci 1748). Eine Probe von Francesco Landini's Composition giebt uns (nach Fétis Revue musicale vom Jahre 1827) pag. 8. 9. der Beispielsammlung zu seiner gekrönten Preisschrift über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, Herr Hofrath Kiesewetter zu Wien.* [3]) *Burney history of music Vol. II. hienach Forkel II. pag. 461.*

ebenfals zweistimmige Beispiele aus einer Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts (1374) von dem Abte Gerbert im zweiten Theile seines Werkes *de cantu et musica sacra* aufbewahrt, sind ungleich roher; die zweite Stimme begleitet meist nur im Wechsel von Octaven und Quinten; von den letzten folgen einander, wie um die Zeit der ersten rohen Anfänge, bis vier unmittelbar in gleicher Bewegung; durchgehende Noten finden sich hin und wieder, obgleich selten. Jenes frühere Beispiel dagegen zeigt schon eine regelmäfsigere Bewegung und Gegenbewegung beider Stimmen, und erweckt dadurch Zweifel an der Genauigkeit seiner Mittheilung. Eine Verordnung des Papstes Johannes XXII. [1]) aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, welche die Verdunkelung des heiligen Gesanges verbietet, und nur gestattet, dafs an festlichen Tagen vornehmlich, bei der Messe und andern Theilen des Gottesdienstes, hin und wieder eine Quarte, Quinte oder Octave auf melodische Weise über dem einfachen Kirchengesange sich hören lasse, ohne ihn zu entstellen, lehrt uns nur, was andere Denkmale bereits aufser Zweifel gesetzt haben, dafs man mehrstimmigen Gesang damals schon kannte, allein sie giebt uns keinen Beweis für bedeutende Fortschritte desselben. Aber weniger auch von ihm und seiner zu üppigen Ausbildung scheint sie Verdunkelung des Kirchengesanges zu fürchten, als von einzelnen Sängern, welche durch willkührliche, unmelodische, verwirrende Auszierungen und Veränderungen ihn entstellten; ihnen empfiehlt sie Mäfsigung und Rücksicht auf Wohlklang. Zarlino, der seine Behauptung: „schon im vierzehnten Jahrhunderte habe der mehrstimmige Gesang eine bedeutende Stufe der Bildung erreicht," auf sie gründet, vermag weder durch sie noch seine übrigen Anführungen uns die Ueberzeugung davon zu gewähren. Er rühmt sich zwar des Besitzes urkundlicher Beweise: zweier, auf Pergament gut geschriebener Büchlein mit zwei und dreistimmigen Gesängen. Das erste, erzählt er, enthalte die Aufschrift mit kaufmännischen Zügen: Im Namen Gottes 1397, gebe durch den augenscheinlich neueren Einband, und die von der Aufschrift verschiedenen Schriftzüge des Inhalts jedoch ein höheres Alter zu erkennen, so dafs jene nur den Anfang des Besitzes eines spätern Eigenthümers zu bezeichnen scheine. Das andere sei ihm durch Joseph Guami, den ausgezeichneten Organisten zu Lucca, nachmals an St. Marcus zu Venedig (seit dem 30. October 1588) verehrt, und wahrscheinlich noch älter. Aus beiden Denkmalen hat es ihm jedoch nicht gefallen, uns Proben mitzutheilen, ihr Alter bestimmt er nur nach Vermuthungen; er lehrt uns, woran wir nicht zweifelten, dafs schon im vierzehnten Jahrhunderte Mehrstimmigkeit geübt worden sei, allein wir gewinnen nicht aus eigner Anschauung die Gewifsheit, dafs die damaligen Versuche über die ersten Anfänge hinausliegen, und den Namen von Kunstwerken auch im beschränktesten Sinne bereits verdienen. Von der Unbehülflichkeit der Orgelwerke zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts giebt schon der von Sansovino erzählte Umstand hinlängliches Zeugnifs, das Torsello, welches Marin' Sanudo nach Venedig gebracht, habe mit Stäben gespielt werden müssen. Lesen wir ferner in andern Berichten, dafs bei der grofsen Breite der Tasten jene Werke höchstens den Umfang einer Doppeloctave gehabt, dafs einer jeden Taste mehre, ja bis 40 Pfeifen zugetheilt gewesen, Registerzüge aber, und mit ihnen die Möglichkeit aller Abwechselung gänzlich gefehlt, ja, dafs erst im folgenden Jahrhunderte bei der in der Kirche zu St. Egidien in Braunschweig 1456 errichteten Orgel die Breite der Tasten soweit vermindert worden sei, dafs die ausgespannte Hand eine Quinte zu erreichen vermocht [2]): so bleibt uns ferner kein Zweifel, dafs von einem kunstgemäfsen, harmonischen Orgelspiele damals nicht die Rede sein können: dafs Prätorius Voraussetzung: auf den damaligen Orgeln sei „der schlechte Choral einfältig gemacht worden"

[1]) *Vergl. hier Zarlino Supplimenti musicali L. I. Cap. 3. Es wird von dieser Verordnung in der Folge ausführlicher gehandelt werden.* [2]) *Vergl. Prätorius Organographia (Synt. II. Th. 2. Cap. 6. p. 109.)*

gegründet sei, und dafs jene Werke überhaupt nur die Absicht gehabt, den einfachen Kirchengesang zu regeln, zu verstärken, ihn mit voller Gewalt ertönen zu lassen, nicht dem kunstfertigen Meister Gelegenheit zu geben, aus und neben demselben eine Mannigfaltigkeit begleitender Stimmen zu entwickeln.

Den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts bezeichnet eine Verordnung wegen des Sängerchors des heiligen Marcus, am 18. Februar 1403 von sechs Räthen des Doge Michel Steno im Auftrage desselben und des Rathes der Zehn, auf einen Beschlufs des grofsen Raths erlassen [1]). „Da es zum Ruhme und zur Ehre unserer Herrschaft gereicht, heifst es darin, wenn unsere Kirche des heiligen Marcus gute Sänger besitzt, angesehen, dafs diese Kirche die erste unserer Stadt ist, so haben die Unterschriebenen beschlossen, acht Knaben, aus Venedig gebürtig, als Helfer anzunehmen, welche im Gesange unterrichtet werden sollen. Nur für diesesmal soll ein Knabe aus Montona unter sie aufgenommen werden, der gegenwärtig im Dienste der Kirche ist, und trefflich singt. Den Procuratoren unserer Kirche des heiligen Marcus soll befohlen werden, zu Unterstützung dieser Knaben an Kleidung und andern Bedürfnissen, wie es ihnen am besten und dienlichsten scheinen wird, einem jeden von ihnen monatlich einen Dukaten in Golde zu reichen, und sie sollen darauf sehen, dafs dieselben von den Sängern der Kirche des heiligen Marcus im Gesange gründlich unterrichtet werden. Geht einer von diesen acht Knaben ab, so sollen die Procuratoren an seine Stelle einen andern annehmen."

Der Inhalt dieser Verordnung führt ungezwungen auf die Voraussetzung, dafs man damals zuerst den mehrstimmigen Gesang und seine Ausbildung der Aufmerksamkeit werth geachtet habe, wenn gleich darüber nichts ausdrücklich in derselben ausgesprochen ist; denn nur jene Rücksicht konnte den Besitz ausgebildeter Stimmen verschiedenen Umfangs wünschenswerth machen. Von den Leistungen dieses neu gebildeten Chors aber ist uns so wenig als über die fünf Organisten, die während des funfzehnten Jahrhunderts der Kirche dienten, etwas bestimmtes berichtet. Doch sind zwei unter ihnen, auf welche sich die Nachricht von einer merkwürdigen, aus dieser Zeit hervorgegangenen Erfindung beziehen könnte, von der Sabellicus in dem achten Buche des zehnten Abschnittes seines unter dem Titel „Enneaden" (1504 bei Jean Petit zu Paris zuerst) erschienenen Werkes redet. Der eine beider Männer, Meister ***Bernardino*** genannt, wurde am dritten April 1419, der andere, Bernhard ***Mured***, sein Nachfolger, am funfzehnten April 1445 zum Organisten erwählt, in welchem Amte am zwei und zwanzigsten September 1459 ihm Bartholomäus ***Battista***, der letzte Organist von St. Marcus im funfzehnten Jahrhundert, nachfolgte. „Um jene Zeit" [2]) — erzählt Sabellicus, und meint damit das Zeitalter Sixtus des Vierten, dessen er vorher gedacht hat — „besafs Venedig durch mehre Jahre einen Mann, der ohne Zweifel allen, die es jemals gegeben, in der Tonkunst voranzustellen ist; ***Bernhard***, der Deutsche genannt, mit Rücksicht auf seinen Ursprung. Alle musikalischen Instrumente wufste er mit Fertigkeit zu behandeln; er zuerst gab den Stimmen der Orgel gröfsere Fülle, indem er durch angehängte Seile auch die Füfse zu Mithelfern bei dem Spiele machte; er besafs ausgezeichnete Gelehrsamkeit in der Kunst, und eine Stimme, die sich jeder Gesangsweise anzuschmiegen verstand. Durch göttliche Vorsehung war er dazu geboren, dafs er ein Solcher sei, in welchem die herrlichste Kunst ihre ganze Kraft offenbare. Einem jeden freilich ist nicht alles gegeben; so wird auch an ihm eine gewisse Unbeständigkeit gerügt, damit jener Spruch als ein weiser sich bewähre: es gebe keinen ausgezeichneten Geist ohne Beimischung von Thorheit. Er war sonst von grofser Frömmigkeit und reinem Wandel; und viele von denen, die unter

---

[1]) *Fl. Corn. de Basilica Ducali S. Marci p.* 244. [2]) *Fol.* 192 *der gedachten Ausgabe.*

ihm gelernt, haben in jener Kunst einen berühmten Namen erlangt." Es ist aus dieser Erzählung deutlich zu entnehmen, dafs damals zu Venedig das Pedal an der Orgel erfunden worden; der Erfinder aber ist, wie bei den Italienern häufig geschieht, nur mit dem Taufnamen, nicht aber mit dem Geschlechtsnamen genannt, an dessen Stelle entweder, wie hier geschehen, die Benennung des Vaterlandes, oder ein von irgend einer That, einer äufsern Zufälligkeit, dem betriebenen Gewerbe, hergenommener Beiname tritt, wodurch zwar für die Mitlebenden, nicht aber die Geschichte, die Person hinlänglich bezeichnet wird. Eben so fehlt die genauere Angabe der Zeit, in welcher die Erfindung geschehen ist; denn das Jahr 1470, das wir bei Prätorius [1]) finden, ist wohl nur willkührlich angenommen, mit Rücksicht auf die Erhebung Sixtus IV. auf den päpstlichen Stuhl, welche um 1471 erfolgte. Sabellicus mindestens hat keine Jahreszahl, und wenn Prätorius ihn als seinen Gewährsmann nennt. so kann sein Zeugnifs nur in so weit gelten als er mit seiner Quelle übereinstimmt, nicht aber einen neuen Beweis liefern. Dafs der Erfinder Organist an St. Marcus gewesen, darüber haben wir nur Gerbers Versicherung [2]) ohne Angabe einer Quelle; dieser Versicherung aber steht die Vermuthung zur Seite, dafs man die ausgezeichnetsten Künstler jederzeit zum Dienste der Hauptkirche berufen haben werde, welche sich durch das bis auf die neuesten Zeiten beobachtete Verfahren bestätigt. Erwägen wir nun, dafs Sabellicus an der mitgetheilten Stelle von den Mitlebenden Sixtus IV. überhaupt, nicht den Zeitgenossen seiner Regierung allein redet, dafs er am Schlusse seines Berichtes über die ausgezeichneten Männer seiner Zeit hinzufügt, dafs sie damals entweder bereits einen berühmten Namen erlangt gehabt, oder zu blühen angefangen hätten: so dürfen wir uns berechtigt halten, die Zeit zwischen den Jahren 1445 — 1459 für die der Erfindung, Bernhard ***Mured*** aber (dessen wahrscheinlich verstümmelter Name auf deutschen Ursprung hinweist) als den Erfinder anzunehmen, zumal unter den Zeitgenossen auch Gentile und Johann Bellin genannt werden, von denen der eine damals in seinem vier und zwanzigsten bis acht und dreifsigsten Lebensjahre stand, der andere um vier Jahre jünger war, beide aber mindestens in den Jahren ihres beginnenden Rufes sich befanden. Meister Bernardino, um sechs und zwanzig Jahre älter, berührt des Sixtus Zeitalter, da er in dessen fünftem Lebensjahre bereits den Dienst antrat [3]) zu wenig, und steht seinem Regierungsantritt zu fern, um die Vermuthung auf sich lenken zu können; zu geschweigen, dafs wir keine Veranlassung haben, ihn deutschen Ursprungs zu halten.

Die Erfindung des Pedals, so wichtig für die Ausbildung des Orgelspiels, ja der ganzen Kunst der Harmonie überhaupt, wurde es insonderheit auch für die Kirche des heiligen Marcus. Es leidet keinen Zweifel, dafs man damals schon die neue Erfindung bei der vorhandenen Orgel angewendet habe; eben so wenig, dafs die am Orte lebenden Orgelbaumeister zu gröfserer Vervollkommung ihrer Kunst dadurch angeregt worden. Am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts wird uns Bruder *Urban* aus Venedig [3]) als vorzüglicher Orgelbaumeister genannt. Er erbaute, wahrscheinlich um das Jahr 1490, nicht allein

---

[1]) *Vergl. Prätorius Organographia (synt. mus. II. Th. 3. Cap. 2. p. 92) wo die zuvor angeführte Stelle citirt ist, und ib. cap. V. p. 96 wo Sabellicus abermals citirt wird [4 membro partis primae primi tomi c. 10; ein Citat das aufzufinden mir unmöglich gewesen, da eine Abtheilung der angegebenen Art in Sabellicus Werken sich nicht findet] Wolf Caspar Printz [Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst §. 29 Cap. X.] hat das Jahr 1472 unter gleichmäfsiger Berufung auf Sabellicus, und daher mit nicht gröfserem Rechte als Prätorius.* [2]) *Sie liegt in der Angabe dafs er im Dienste eines Herzogs von Venedig gewesen. N. Lexikon I. col. 367.* [3]) *Sixtus IV. war 1414 geboren. Vergl. Ghilini teatro d'uomini letterati II. 93.* [4]) *S. Sansorino Venezia lib. V. fol. 75; bei Beschreibung der Kirche S. Cassano (früher Santa Cecilia) im Stadtheile Santa Croce. E l'organo fù di mano di Frate Urbano il quale si dice da' musici che non hebbe alcun pari in compor così fatti stromenti.*

eine neue Orgel an die Stelle der bisherigen ältern in St. Marcus, sondern auch eine zweite ihr gegenüber, die zwar beide nicht mehr vorhanden sind, aber mit dem Namen ihres Urhebers bezeichnet waren, und so durch die Berichte sorgfältiger Beschreiber der Kirche sein Andenken uns erhalten haben. Aus dem Archive derselben geht hervor, dafs um das Jahr 1490 am zwanzigsten August ***Francesco Daro*** als der erste Organist an der zweiten Orgel gewählt worden. Ein noch vorhandenes, wenn gleich sehr beschädigtes Bild, das ***Franz Tacconi*** aus Verona als Vorhang für die Orgel verfertigte, enthält dieselbe Jahreszahl, von der wir hienach mit Recht voraussetzen dürfen, dafs sie auch das Jahr der Vollendung der Orgel anzeige, wenn diese gleich nur die Inschrift führte: „dieses seltene Werk hat Br. Urban aus Venedig verfertigt [1].“ ohne weitere Zeitangabe.

Das folgende Jahr 1491 sahe die Anstalten für geistliche Tonkunst bei St. Marcus vollendet. Zwei Organisten besafs nunmehr diese Kirche, und ein geübtes Sängerchor, das um jene Zeit auch wohl die Werke der damals blühenden, ausgezeichneten niederländischen Sangmeister ausgeführt haben wird; bis dahin aber scheint es nur unter unmittelbarer Aufsicht des ältesten der Sänger, nicht eines besondern Sängermeisters gestanden zu haben. Als solcher wird, um 1491 am ein und dreifsigsten August erwählt, uns zuerst ein Priester ***Fossa (de Cà Fossis)*** genannt; unsere Kenntnifs von ihm beschränkt sich aber lediglich auf seinen Namen. Denn finden wir gleich in späteren Sammlungen geistlicher Gesänge dergleichen vor, von denen ***Giovanni Fossa*** als Urheber genannt wird [2], so enthalten diese am Schlusse des sechzehnten und zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts erschienenen Sammlungen doch gröfstentheils nur Werke jüngerer oder älterer Zeitgenossen der Sammler, oder von Meistern der nächst vorhergehenden Zeit; es wird also wahrscheinlich, dafs die in ihnen enthaltenen Gesänge des ***Johannes Fossa*** von einem jüngern Meister dieses Namens herrühren, zumal sie auch sämmtlich das Gepräge späterer Entstehung an sich tragen.

Der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts endlich war es, wo zu Venedig dem heiligen Gesange ein neues Licht aufging in einem ausgezeichneten Fremden, der mit Recht als erster Gründer der Venedischen Schule genannt wird. Um das Jahr 1527, am 12. December, wurde ***Adrian Willaert*** als Sängermeister von St. Marcus erwählt. Er war aus Brügge in Flandern gebürtig, wiewohl andere ihn einen Franzosen nennen, veranlafst wahrscheinlich nur durch den Umstand, dafs er in Paris früherhin der Rechtswissenschaft oblag. Der eigenthümlichen Verdienste dieses Meisters um die Ausbildung des heiligen Gesanges werden wir im Folgenden gedenken, wenn wir diese im Zusammenhange betrachten. Hier genüge die Zusammenstellung desjenigen, was Zarlino, Willaerts dankbarer Schüler, in seinen Werken über Tonkunst hin und wieder zerstreut uns von den Lebensumständen seines Meisters erzählt. Schon die Vorrede zu seinen Institutionen gedenkt desselben mit begeistertem Lobe. „Der gnädige Gott“, (heifst es daselbst) „dem es wohlgefällig ist, dafs seine unendliche Macht, Weisheit und Güte von den Menschen gepriesen und kund gethan werde durch anmuthigen und süfsen Gesang heiliger

---

[1]) *Opus hoc rarissimum Urbanus Venetus f. Das Bild des Tacconi hat die Inschrift: Francisci Tachoni Cremon. Pictoris 1490. Maii 24 (Vergl. Stringa in der Beschreibung der Kirche). Nach den von Moschini gegebenen Nachrichten (Guida per la città di Venezia 1815 Vol. I. p. 286. 287) wurden beide Orgeln von Jacopo und Carlo de' Beni aus Verona im Jahre 1671 erneuert, die gegenwärtig noch bestehenden aber 1766 von Gaetano Calido erbaut. Eine Beschreibung derselben, wie sie zu Gabrieli's Zeit beschaffen gewesen, ist daher nicht mehr möglich: doch möchte die von Mattheson im Vollkommenen Capellmeister (cap. XXIV. §. 62). von einer derselben gegebene Nachricht, da sie ihren Zustand nach der ersten Erneuerung um 1671 betrifft, auf den ursprünglichen am ersten schliefsen lassen.*

[2]) *Wie in des Georg. Victorinus Thesaurus litaniarum. München 1596 Buch II. No. 12; des Donfried promptuar: Strafsburg 1627. Th. III. No. 56. 138; desselben Viridarium musico-Marianum etc.*

Lieder, er, der es nicht länger dulden konnte, dafs jene Kunst verachtet bleibe, die seiner Verehrung dient, und hienieden die Süfsigkeit des Gesanges der Engel uns ahnen lässet, die im Himmel des Herrn Herrlichkeit unaufhörlich preisen, hat uns die Gnade erwiesen, dafs zu unserer Zeit ***Adrian Willaert*** geboren wurde, einer der seltensten Männer, welche jemals die Tonkunst geübt haben. Er, ein neuer Pythagoras, durchforschte auf das genaueste alles, was in ihr vorkommen kann, und da er sie durch unendliche Irrthümer verdunkelt fand, begann er diese hinwegzuräumen, sie zu jener Ehre und Würde zurückzubringen, welche sie einst besafs, und allem Rechte nach immer besitzen sollte. Er hat gezeigt, wie mit Verstand und Anmuth ein jeder Gesang zu ordnen sei, und in seinen Werken davon selber ein augenscheinliches Beispiel gegeben." In einem spätern Werke (den ***Dimostrazioni armoniche etc.)*** [1]) führt er seinen Meister selber redend ein, und läfst ihn von seinen Lebensumständen erzählen. Alfonso von Este (so beginnt sein Werk) sei im Jahre 1562 nach Venedig gekommen, von den Häuptern des Staates ehrenvoll empfangen worden. In seiner Gesellschaft habe sich ***Francesco Viola*** befunden, sein Capellmeister, und Mitschüler des Erzählers bei Willaert. Er habe ihn besucht, sie seien auf dem Marcusplatze umhergewandelt, in die Kirche getreten, und zu ihnen habe nach Beendigung der Vesper auch ***Claudio Merulo*** aus Correggio, der Organist, sich gesellt. Mit diesem vereint seien sie dann gegangen den Meister Adrian aufzusuchen, der des Podagra wegen das Zimmer gehütet. Hier sehen wir nun den alten Meister selbst, der von Alfonso eben einen Besuch empfangen hat, dessen Güte, die von ihm bei Herausgabe seiner Werke empfangene Unterstützung rühmt, der alten Zeiten gedenkt, und endlich mit seinen Schülern und einem fremden, später hinzukommenden Besucher, in ein tiefsinniges Gespräch über Tonkunst geräth. Wir hören ihn dabei öfter mit einer gewissen Behaglichkeit seiner früheren Rechtsstudien gedenken und alte Juristen citiren. Desiderio, der am spätesten hinzugekommene Mitunterredner, fragt ihn: Ihr seid in Paris gewesen, Meister Adrian, nach dem, was ihr gesagt habt. Ich war dort, antwortet Adrian, und fing an zu studiren; aber Gott hat gewollt, dafs ich endlich Musik lehren solle. Darauf, fährt Zarlino fort, wendete ich mich zu ihm, und sprach: Gott, unser Herr, hat wohl gewufst, dafs die Welt eines Mannes bedürfe, wie Ihr seid, damit Ihr diejenigen erleuchten möchtet, welche sich dieser so edlen Kunst, und ich darf wohl sagen, auch dieser Wissenschaft erfreuen. Denn wäret Ihr nicht gewesen, mir in deren Ausübung hülfreich zu sein, so würde ich niemals, wie ich es gethan, so tief in das Innere und Einzelne der Tonkunst haben eindringen können; ich würde, wie es vielen geschehen, auf das Urtheil anderer mich verlassen, mich an dasjenige gehalten haben, was ich in ihren Schriften gefunden, und überzeugt gewesen sein, es verhalte sich so, wie sie berichtet. Defshalb war es wohl gethan, dafs Ihr die Beschäftigung mit den Gesetzen verlassen, und Euch zu der Tonkunst gewendet habt; denn in ihr nehmt Ihr die erste Stelle ein, und Gott weifs es (wenn Ihr auch nicht ohne gesundes Urtheil seid) ob Ihr unter den Rechtsgelehrten die dritte erhalten haben würdet. Gott hat es nun so gewollt, antwortet Adrian, und ich stelle mich damit zufrieden [2]). —

In Paris genofs Adrian, nachdem er die Rechtswissenschaft aufgegeben, den Unterricht des Johannes Mouton, eines Schülers von dem berühmten Josquin des Prés, und schritt bald in der Kunst bedeutend vor. Hierauf scheint er sich nach seinem Vaterlande zurückgewendet zu haben, und von dort aus nach Rom gegangen zu sein, wie aus der folgenden Erzählung Zarlino's zu entnehmen ist [3]). „Was

---

[1]) *Zuerst 1571 zu Venedig gedruckt, demnächst ebendaselbst mit den Institutionen, supplimenti musicali, und andern, die Tonkunst nicht betreffenden Werken 1589 abermals herausgegeben.* [2]) *Rag. I. p. 8. Rag. IV. proposta I. in fine p. 201. Rag. I. p. 12.* [3]) *Zarlino. Instit. Lib. IV. C. 35. in fine.*

Unwissenheit und Bosheit der Menschen im Vereine vermögen," (heifst es bei ihm) „sehen wir recht an demjenigen, was sich mit unserm vortrefflichen Meister Adrian in der päpstlichen Capelle zu Rom begab, als er von Flandern aus zur Zeit Leo's X. nach Italien gekommen war. An den Festen unsrer lieben Frauen pflegte man dort den Gesang: *Verbum bonum et suave* unter dem Namen des Josquin aufzuführen, und hielt ihn bis dahin für einen der schönsten Gesänge jener Zeit. Als jedoch Adrian den Sängern eröffnet hatte, dafs jener Gesang, wie es auch wirklich der Fall war, von ihm gesetzt sei, vermochte Unwissenheit, oder (bescheiden zu reden) Bosheit und Neid so viel über sie, dafs sie von da an ihn nicht mehr singen mochten." — Von Rom aus, wo man sein grofses Verdienst nicht zu schätzen wufste, scheint er an den Hof Ludwigs II., Königs von Ungarn und Böhmen, Gemahls der Maria, Schwester Kaiser Carls V., gegangen zu sein; mindestens wird uns von Printz in seiner Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst [1]) (Dresden 1690) berichtet, dafs er dort in grofsem Ansehen gestanden habe. Da er nun seit dem Jahre 1527 bis zu seinem 1563 erfolgten Tode in Venedig geblieben ist, König Ludwig den Thron um 1516 (also während der Regierung Leo's X.) bestieg, um 1526 aber bei Mohacz von den Türken erschlagen wurde, so unterstützt das Zusammentreffen dieser Umstände die obige Zeitangabe. Venedig wurde dem flandrischen Meister zweites Vaterland. Er sah sich allgemein geehrt und geliebt, unter seinen Händen eine neue Kunstblüthe gedeihen, seine in Venedig gezogenen Schüler auf sein Vaterland wiederum zurück wirken. Um 1557 reiste Peter Swelinck aus Deventer nach Venedig, um dort Zarlino's Unterricht zu empfangen, und bildete sich unter dessen Anleitung zu einem der kunstfertigsten und berühmtesten Organisten seiner Zeit, welcher wiederum Schüler aus verschiedenen Gegenden Deutschlands zählte, namentlich aus Halle den nachmals hochgefeierten Samuel Scheidt, aus Hamburg die nicht minder hochgeachteten Heinrich Scheidemann und Jakob Prätorius, so dafs man ihn dort nur den hamburgischen Organistenmacher zu nennen pflegte [2]). — Adrian arbeitete mit Bedächtlichkeit und Fleifs seine meist künstlich verwobenen mehrstimmigen Gesänge, und scheute nicht den Vorwurf der Langsamkeit, weil er nur Musterhaftes zu leisten strebte. Auch hierüber hat uns Zarlino eine Erzählung aufbewahrt [3]), die wir um so lieber ausführlich mittheilen, weil sie zugleich dienen kann, einen Irrthum über Zarlino's Geburtsjahr zu berichtigen. „Ich nehme Gelegenheit, einen Vorfall zu erzählen," schreibt Zarlino, „der sich im Jahre 1541 unsers Heils zutrug, dem ersten, wo ich nach Venedig kam, daselbst zu wohnen. Am 5. December, am Tage des heiligen Nikolaus, sollte für eine Brüderschaft der Tuchscheerer in der Kirche des heiligen Johannes des Almoseniers in Rialto, eine feierliche Vesper gesungen werden. Noch waren nicht alle Sänger beisammen, deren es dazu bedurfte, als einem der gegenwärtigen unter ihnen der Einfall kam, einen von ihm gesetzten, etwas breit ausgeführten Gesang zu fünf Stimmen zu hören, und er die anwesenden Sänger bat, ihm dazu behülflich zu sein. Mit vieler Artigkeit waren sie ihm darin gefällig, ja sie wiederholten ihn ein zweites Mal, und stellten ihn damit vollkommen zufrieden. Nun wandte er sich mit fröhlichem Gesichte zu Parabosco, der ebenfalls anwesend war, und fragte ihn: „Mit Vergunst, Meister Hieronymus, sagt mir doch, wie viele Zeit wohl würde Meister Adrian gebraucht haben, einen solchen Gesang zu setzen. In Wahrheit, antwortete Parabosco, Meister Albert (so hiefs der Tonsetzer) einen Gesang von solcher Länge zu setzen, würde ihn mindestens zwei Monate gekostet haben. Ist es möglich, dafs er so lange daran gearbeitet hätte, sagte der Tonsetzer und lächelte. Wisset, vorgestern setzte ich mich nieder, und stand nicht eher auf als bis ich ihn zu

---

[1]) *Cap. XI. §. 4.* [2]) *Mattheson Ehrenpforte, p. 331. 332. Aufserdem waren noch Melchior Schild aus Hannover und Paul Syfert aus Danzig Swelincks Schüler.* [3]) *Supplimenti musicali. Lib. VIII. C. 13.*

Ende gebracht hatte. Wahrlich Meister Albert, fiel ihm Parabosco ins Wort, ich glaube es Euch, und es befremdet mich nur, dafs in so langer Zeit Ihr nicht zehn der Art zu Stande gebracht habt. Wundert Euch aber nicht, dafs ich auf diese Weise zu Euch rede; denn wenn Meister Adrian seine Gesänge setzt, so geschieht es mit allem Fleifs und Eifer, er richtet seine Gedanken und sein Streben fest auf dasjenige, was er macht, ehe er es vollendet, und öffentlich werden läfst, und aus keinem andern Grunde als diesem preis't man ihn als den Ersten unserer Zeit."

Willaerts vorzüglichste Schüler waren der schon oft genannte ***Zarlino*** und ***Cyprian de Rore***, dieser sein unmittelbarer Nachfolger im Amte, jener nach demselben. Burney [1]) giebt als Zarlino's Geburtsjahr 1540 an; die eben mitgetheilte Erzählung jedoch widerlegt diese Annahme. Denn Zarlino redet von jenem Vorfalle offenbar als Augenzeuge, und nennt das Jahr 1541, in welchem er sich zutrug, nicht etwa als sein Geburtsjahr (wie hienach leicht zu erachten) sondern als das erste, wo er seinen Wohnsitz in Venedig genommen, da er nämlich in Chioggia geboren war; zu geschweigen, dafs schon um 1557 Peter Swelink sein Schüler war, welche hinlänglich beglaubigte Thatsache auch für sich allein Burney's Angabe widersprechen würde. Weniger als ausübender Künstler, und fast ausschliefsend als Mathematiker hat Zarlino der Kunst genützt; wir werden auch seiner Bemühungen wie der seines Meisters in dem Folgenden gedenken. Höher als Künstler unstreitig steht ***Cyprian de Rore***. Seiner Grabschrift in der Hauptkirche zu Parma zufolge, welche 1565 als sein Todesjahr, sein Alter auf 49 Jahr angiebt, war er um 1516 geboren, zu Mecheln in Brabant. Seinen vortrefflichen Gaben kam Willaerts gründlicher Unterricht sehr zu Statten; schon frühe erwarben ihm seine allgemein bewunderten Werke in Italien den Namen des Göttlichen. Auch in Deutschland waren seine Verdienste hochgeehrt, und einer der kunstliebendsten Fürsten jener Zeit legte in dem Sinne derselben einen redenden Beweis davon an den Tag. Wie jenem Zeitalter der harmonische Gesang überhaupt mehr für eine köstliche und zierliche Einfassung heiliger Worte, uralter überlieferter Tonweisen galt, als dafs man in ihm die Entfaltung ihres Geistes durch eine eigenthümliche, geheimnifsvolle Kunst geahnet hätte, so geschahe es nicht selten, dafs um geschätzte Tonwerke in diesem Sinne wiederum zu ehren, man von ihnen, auch nach Erfindung der Buchdruckerkunst, die zierlichsten und prachtvollsten Abschriften verfertigen liefs, und sie mit den Bildern der Meister und andern, auf den Inhalt des Werkes bezüglichen, in den leuchtendsten Farben ausgemalten Darstellungen schmückte. Diese Ehre erwies Herzog Albert V. von Bayern den vier- bis achtstimmigen Gesängen des Cyprian de Rore; die Abschrift derselben und die der Bufspsalmen des Orlandus Lassus, den jener Fürst vorzüglich achtete, werden noch jetzt auf der Büchersammlung zu München aufbewahrt. Cyprian de Rore trat zuerst in die Dienste Herkules II., Herzogs von Ferrara; nach dessen um 1558 erfolgtem Tode scheint er auf Verlangen seines Meisters, der die letzten Jahre seines Lebens durch Krankheit an Wahrnehmung seiner Berufspflichten gehindert wurde, sich nach Venedig gewendet und die Stelle seines Mithelfers *(Vice-maestro)* angenommen zu haben. Nach dessen Tode wurde er am eilften October 1563 von den Procuratoren zu seinem Nachfolger gewählt, blieb jedoch nur zwei Jahre in diesem Amte, indem er schon 1565 dem Rufe des Octavio Farnese, zweiten Herzogs in Parma, folgte, aber noch in demselben Jahre mit Tode abging, wo denn Zarlino (am fünften Julius erwählt) ihm nachfolgte. Dafs er zuerst den Worten ihr volles Recht bei dem Gesange habe widerfahren lassen, rühmt ihm Artusi [2]) vorzugsweise nach; dafs er auch im Orgelspiel erfahren gewesen, zeigt ein um 1549 von

[1]) *Burney history of music III.* 162. [2]) *Imperfezzioni della musica moderna. Venezia* 1600. *Fol.* 19 *verso et* 20.

ihm und Willaert zu Venedig erschienenes Werk, das theils freier, theils künstlicher und strenger für die Orgel gearbeitete Tonstücke enthält. Auch seiner werden wir ferner gedenken.

Neben diesen drei Sängermeistern besafs um jene Zeit die Kirche auch vortreffliche Organisten: ***Jaquet von Berghem***, ***Hieronymus Parabosco*** und ***Claudio Merulo*** von Correggio an der ersten Orgel, Bruder ***Armonio*** und ***Hannibal aus Padua*** an der zweiten. Wir übergehen hier, wie früher, die Namen der weniger Bedeutenden [1]). Die Amtsführung ***Jaquet's***, der am funfzehnten Juli 1541 erwählt wurde, fällt in die letzten Lebensjahre Willaerts; er war der letzte Niederländer und überhaupt aufserhalb Italien Geborne, welcher der Kirche diente. Seine Benennung nach seinem Geburtsorte Bercken bei Antwerpen, die seinen Geschlechtsnamen ungewifs läfst, hat Veranlassung gegeben, ihn mit Jakob Waet und Jakob de Wert zu verwechseln, da die von ihm gedruckten Werke doch aus den Jahren 1539 — 1557 herrühren [2]), die jener beiden andern Meister aber aus der letzten Hälfte des Jahrhunderts; (1560 — 1599) auch alle unter Jaquets Namen erschienenen Werke offenbar das Gepräge früherer Zeit tragen. Sein Amtsgenosse bei der andern Orgel, Bruder ***Armano*** oder ***Armonio*** aus dem Orden der ***crocicchieri***, seit dem sechzehnten September 1516 im Dienste, erscheint uns neben seiner Kunstfertigkeit von einer besondern, seinem Stande und Beruf nicht ganz entsprechenden Seite: als Lustspieldichter und komischer Schauspieler. Als solchen rühmt ihn Sansovino [3]), und durch Tiraboschi [4]) erfahren wir, dafs sein vollständiger Name Giovanni Armonio Marso war. Ein lateinisches Lustspiel, Stephanium, ist von ihm zu Venedig bei Bernardino Vitali gedruckt, und wufste selbst dem so eklen Sabellicus [5]) Beifall abzulocken. In einem Briefe an den Verfasser lobt er den Inhalt, die Würde der Personen, die Gewichtigkeit der Denksprüche, den theils alterthümlichen, theils sinnreich gebildeten, in Anmuth dem Plautinischen ähnlichen Ausdruck. „Höre," (fügt er dann hinzu,) „was du für eine grofse That gethan: dem Magen deines Sabellicus, gewohnt, nichts verdauen zu können, was unsere Zeit bringt, hat gleich einer neuen ausgesuchten Speise ein Durchlesen seines Armonio solchen Reiz gewährt, als sei etwas in ihm, das die schlummernde Gaumenlust aufs neue erwecke. So grofse Bewunderung nun dieses Lesen mir entlockt hat, so ausnehmendes Vergnügen hat mir die Vorstellung gewährt. Denn nicht zufrieden mit dem Namen des Autors, hast du auch Actor sein wollen, und in dieser Art so allgemein gefallen, dafs ich, (denn von den andern zu schweigen, will ich nur von mir reden) der ich dem Schauspiel nicht allein beiwohnte, sondern auch dabei den Vorsitz führte, durch deine Kunst veranlafst wurde mir vorzustellen, ich sitze, nicht etwa in der Halle eines Klosters, sondern in des Marcellus oder Pompejus Theater, und sehe ein Schauspiel des Plautus oder Cäcilius vorstellen." — Von den musikalischen Werken des Bruder Armonio ist uns nichts aufbehalten, wohl aber von denen des Hieronymus ***Parabosco*** aus Piacenza, der (nach dem Abgang des Jaquet) um das Jahr 1551 erwählt, eine kurze Zeit noch sein Amtsgenosse war, und gleiche Neigung mit ihm für das Drama, wie überhaupt die Dichtkunst, theilte. Als fertiger Organist und fruchtbarer Tonkünstler wird er gerühmt; wie verständig er einen vorlauten Sänger und Tonsetzer zurechtgewiesen, haben wir in dem Vorigen gesehen. Mehr noch scheint man ihn als Schauspieldichter geachtet zu haben; welchem seiner Talente er selber gröfsern Werth beigelegt, können wir nicht sagen, da schon Peter Aretin in einem freundschaftlichen Briefe an ihn seine Doppelzüngigkeit in dieser Rücksicht scherzhaft rügt [6]). Im October 1548, als Parabosco's Tragödie, Progne, in Venedig zuerst erschienen

---

[1]) *Das vollständige Verzeichnifs aller ist als Anhang beigefügt.* [2]) *Die um* 1561 *bei Gardanus in Venedig gedruckten Motetten sind eine neue Auflage.* [3]) *Venezia X. fol.* 168 *verso.* [4]) *Tiraboschi VII.* 1400. [5]) *Epistolae Sabellici lib. X.* [6]) *Lettere di Pietro Aretino Lib. V. pag.* 195.

war, schreibt ihm jener, unter herzlicher Ermahnung fortzufahren, damit er, als junger Mann in den Künsten schon so weit vorgeschritten, in reiferen Jahren noch Gediegeneres, Gröfseres liefere: „Parabosco, es ist gewifs, dafs Ihr und Buonarotti eine gleiche Art habt, Euch selbst zu rühmen, wenn von Eurem Handwerke die Rede ist; aber mit einer so neuen und so schlauen Art von Bescheidenheit, dafs man Euren Selbstruhm Anspruchlosigkeit taufen mufs. Giebt es da Einen, der Euch sagt, wie schön die Progne sei, Eure Tragödie, so antwortet Ihr: Musiker bin ich, und nicht Poet. Lobt man den Gesang der Motetten, die Ihr habt ausgehen lassen, so zuckt Ihr höflich die Achseln, und sprecht: Poet bin ich, und nicht Tonkünstler. Gerade so macht Ihr es darin wie Michel Angelo. Erhebt man ihm seine Capelle bis in den Himmel, so entschuldigt er sich mit der Versicherung er sei Bildhauer und nicht Mahler. Preist man seine Bildsäulen des Julian und Lorenz von Medicis, so schüttelt er das Haupt und ruft, ich mahle, ich meifsele nicht. So trachtet ihr beide mit Euren Entschuldigungen nach nichts geringerem als göttlicher Ehre, und es ist keinem von Euch etwas anzuhaben." — Auf die Fortbildung der Kunst mehrstimmigen Kirchengesanges hat Parabosco unmittelbar keinen bedeutenden Einflufs geübt, so wenig als Bruder Armonio, und es könnte daher der ausführlichere Bericht von beiden als überflüssig erscheinen. Allein es wird die Folge ergeben, wie sehr die damals erwachende Neigung für das Dramatische auch auf den Bildungsgang der heiligen Tonkunst eingewirkt habe, und es ist bemerkenswerth diese Neigung bei Männern, die ihr Beruf und ihr grofses Geschick jener andern Kunst vorzugsweise hätte gewinnen müssen, in so hohem Grade vorwalten zu sehen, dafs ein Mönch nicht verschmähte, Lustspieldichter, ja komischer Schauspieler zu sein, und sein Amtsgenosse, obgleich seine Aeufserung als bescheidene Ausflucht gelten kann, doch im Ernste wohl schwerlich wufste, welche Kunst ihm mehr am Herzen liege.

Einen vorzüglicheren Platz als die ebengenannten nehmen unter den Organisten von St. Marcus ihre Nachfolger ein, die unmittelbaren Vorgänger des Andreas Gabrieli und seines Neffen Johannes. ***Claudio Merulo***, zu Correggio um das Jahr 1532 geboren, am zweiten Juli 1557 nach Parabosco's Abgange erwählt, lernten wir schon früher vorläufig als Mitunterredner in dem Gespräche zwischen Adrian Willaert, Zarlino und Francesco Viola kennen. Er und sein nachher zu erwähnender Amtsgenosse werden von Vincenzo Galilei [1]) nebst noch zwei andern als die gröfsesten Organisten ihrer Zeit gepriesen; auch Artusi [2]) und Pietro della Valle rühmen den Merulo besonders. Nach sieben und zwanzigjährigem Dienste verliefs er Venedig, um sich an den Hof des Herzogs von Parma, seines angebornen Fürsten, zu begeben. Bei Simon Verovio zu Rom gab er um das Jahr 1598 eine Sammlung Orgelstücke heraus, und liefs denselben um 1604 ein zweites Buch folgen. Dieses Jahr ist das letzte, in welchem wir von ihm hören; aus demselben besitzen wir auch ein Bildnifs von ihm, auf dem er als Greis von zwei und siebzig Jahren mit kahlem, lorbeergekrönten Scheitel, langem Barte, die Brust mit einer goldnen Gnadenkette geschmückt, vorgestellt ist. So hat es Hiacynth Merulo sein Neffe der von ihm fünf Jahre später veranstalteten Ausgabe einer acht und einer zwölfstimmigen Messe im Holzschnitte beigefügt, die er dem liebsten Freunde des Verewigten, Marcello Prato aus Parma, zueignete. Es erweckt ein günstiges Vorurtheil, ihn nicht allein von seinen Zeitgenossen, sondern auch von dem, gegen ältere Tonsetzer im Vergleiche gegen neuere sonst mit seinem Lobe oft kargen Mattheson gerühmt zu sehen, der in seiner eigenthümlichen Schreibart ihn „einen fleifsigen Fantasten" nennt, „in gutem Verstande genommen, der seine Styl-Früchte vor mehr als hundert Jahren nicht nur gedruckt, sondern in dem saubersten Kupfer-

[1]) *Dialogo della musica antica e moderna.* 1581. *p.* 136. [2]) *Artusi. Imperfezzioni della moderna musica. fol.* 67 *(verso)* 68.

stiche hinterlassen, den man nur mit Augen sehen kann [1])". ***Hannibal aus Padua***, sein Amtsgenosse, seit dem neun und zwanzigsten November 1552 Nachfolger des Bruders Armonio, erfüllte nach der Versicherung seines Landsmanns Scardeoni [2]) ganz Italien mit seinem Lobe. Nach eben erst vollendetem vier und zwanzigsten Jahre wählten ihn die Procuratoren zu der damals ausgezeichneten Ehrenstelle eines Organisten an St. Marcus; er war hienach um das Jahr 1528 geboren. Geschmack und Geläufigkeit im Orgelspiel, Gelehrsamkeit und Gründlichkeit in seinen mehrstimmigen Gesängen werden ihm nachgerühmt. Sein Zusammenleben mit einem grofsen Künstler gleicher Art, mit dem er auch gleichen Sinnes gewesen sein mufs, gab Veranlassung dazu, dafs beide an den grofsen Kirchenfesten und bei den feierlichen Kirchgängen des Doge sich zugleich auf ihren Orgeln hören liefsen, ein Gebrauch, der seitdem beibehalten worden ist. —

Dieses ist das Wesentlichste, was wir von den Lebensumständen der Vorgänger beider Gabrieli's aufgezeichnet finden. Die Entwickelung des inneren Bildungsganges der kirchlichen Tonkunst zu Venedig, den Bericht über die Einwirkung jener Meister auf denselben, behalten wir dem Folgenden auf, wo Beides in fortgehender Darstellung erfolgen kann, ohne dafs es dann einer Unterbrechung durch dasjenige bedarf, was die eben beendigte Erzählung vorausgenommen hat. Um jedoch Alles, was wir über die äufsere damalige Lage des gesammten Musikchors des heiligen Marcus bemerkt finden [3]), hier der Vollständigkeit wegen noch mitzutheilen, so betrug die gesammte Ausgabe für den Kirchendienst von St. Marcus um jene Zeit jährlich 12000 venedische Ducaten. Der Sängermeister bezog ein Gehalt von 400 Ducaten, oder 1100 Gulden, aufser freier Wohnung, Geschenken und andern unbestimmten Einnahmen; der ihm zur Hülfe beigegebene Vicemeister die Hälfte. Die beiden Organisten, zwischen denen kein Vorrang stattgefunden zu haben scheint, erhielten ein jeder 200 Ducaten oder 550 Gulden jährlich; daneben hatte ein jeder von ihnen noch einen Gehülfen. Der Sänger waren nicht unter 40; auch Geiger und Bläser waren in verhältnifsmäfsiger Anzahl mit jährlicher Besoldung angestellt. Die Ausstattung dieser Bedienungen mufs für jene Zeit uns um so reicher erscheinen, wenn wir aus einer handschriftlichen Nachricht über Kaiser Rudolfs II. Hofstaat zu Prag [4]) ersehen, dafs sein Capellmeister jährlich nur 360 Gulden bezog, daneben an Kleidergeldern, Neujahrsgeschenk und Hauszins nur noch 120 fl. an Zubufse; der Kammerorganist eben so viel, wenn man die ihm daneben ertheilten Vergünstigungen in Anschlag bringt; und dafs dennoch die kaiserliche Capelle damals nebst der herzoglich Bairischen zu München für die bedeutendste und am besten ausgestattete in Deutschland galt.

---

[1]) *Im vollkommenen Capellmeister Cap. X. §§. 96. 97.* [2]) *Scardeoni: de antiquitate urbis Patavii: L. II. Cl. XII. de claris musicis Patavinis (in fine).* [3]) *S. Doglioni Le cose notabili e maravigliose della città di Venezia etc. ampliate da Zuanne Zittio. Venezia* 1662. *Lib. II. pag.* 203—206. *Sansovino L. II. f.* 39. 40. [4]) *Rieger: Archiv der Geschichte und Statistik von Böhmen. II.* 193 *sqq.*

DRITTES HAUPTSTÜCK.

Johannes Gabrieli; dessen Lebensverhältnisse und Zeitgenossen.

Johannes Gabrieli wurde zu Venedig, wahrscheinlich gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, geboren. Sein Name deutet auf Abstammung von einem edlen Geschlechte. Die ***Gabrielli***, früher ***Cavobelli*** genannt, gehörten zu den ältesten patrizischen Familien Venedigs; öfter finden wir ihrer gedacht als mit hohen Ehrenämtern bekleidet, durch Geistesgaben und Gelehrsamkeit geschmückt. Andreas Gabrieli, früherhin Statthalter in Candia, und Zacharias Gabrieli wurden zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zu Procuratoren gewählt; dem letzten erwarb ein patriotisches Geschenk von 7000 Ducaten an den erschöpften Schatz jene Würde. Mit Ruhm wird um die Mitte des Jahrhunderts Trifon Gabrieli genannt, und Jakob sein Neffe; beide als ausgezeichnete Astronomen, der erste als Verehrer seiner Wissenschaft in so hohem Maafse [1]), dafs er sich aller öffentlichen Aemter, aller Reichthümer entschlagen, seine Freude nur an seinen Büchern, in seinen Schülern gefunden habe. Dafs Johannes Gabrieli von ihm abstamme, ist nicht zu behaupten, wahrscheinlich aber, dafs seinen Vater, oder irgend einen seiner Vorfahren, die Vermählung mit einer Person bürgerlicher Abkunft für seine Nachkommen der Vorrechte adlicher Geburt, wie es Herkommen zu Venedig war, verlustig gemacht habe. Beschäftigung mit den Wissenschaften, Bekleidung öffentlicher Lehrämter, war den Edlen Venedigs vergönnt, der Handel ihnen bald verboten, bald erlaubt, öfter sogar empfohlen; die Ausübung irgend einer Kunst aber, auch der edelsten, untersagt, wenn sie des Erwerbes willen geschahe: alle Vorrechte edler Geburt gingen ihnen dadurch verloren, in so hohen und verdienten Ehren man sie auch als Künstler gehalten haben würde. Finden wir nun unter den Tonkünstlern venedischer Abkunft, die theils der Kirche des heiligen Marcus, theils auch fremden Fürsten dienten, Namen wie Memo, Marin, Ziani, Priuli, Capello, welche an die edelsten Geschlechter, ja die berühmtesten Fürsten Venedigs, erinnern, und erwägen wir, dafs selten einer der Edeln, auch der verarmteste, für seine Person freiwillig den Rechten seiner Geburt um eines Vortheils willen entsagen mochte; so werden wir auf die Vermuthung geführt, dafs die im Sinne des Freistaats nicht reine Abkunft jener Männer, wenn sie ihnen auch den Namen nicht rauben können, doch sie ihres Standes verlustig gemacht, und dadurch jene sonst nicht erlaubte Art des Erwerbes ihnen freigestellt habe. So mag es denn auch mit ***Johannes Gabrieli***, und ***Andreas***, seinem Oheim und Lehrer der Fall gewesen sein. Dieser letzte, einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler seiner Zeit, wurde um das Jahr 1556 am dreifsigsten September als Organist an der zweiten Orgel zu St. Marcus erwählt, nach dem Abgange Hannibal's des Paduaners, der dieses Amt nur vier Jahre lang bekleidet hatte. In den Archiven der Kirche wird er nicht mit seinem Geschlechtsnamen, sondern ***Andrea da Canareio*** [2]) ge-

---

[1]) *Doglioni pag.* 298. [2]) *Unter diesem Namen wird er auch, neben Claudio da Correggio, Vincenzo Bellavere und Paolo da Castello (Giusto) zu den gröfsesten Organisten gezählt von Garzoni, Piazza universale etc. Disc. XIII. pag.* 440 *der* 1599 *zu Venedig bei Robert Meietti erschieneen Ausgabe.*

nannt, nach dem Stadttheile in welchem er geboren war, wie es um jene Zeit häufig geschahe. Dreifsig Jahre lang diente er der Kirche, die beiden letzten als Amtsgenosse seines Neffen und Schülers, die früheren in Gemeinschaft mit Parabosco und Claudio Merulo; Willaert und dessen Schüler Cyprian und Zarlino standen während seiner Amtsführung dem Chore der Sänger vor. Die gröfsesten Tonmeister der älteren Schule trafen um jene Zeit in Venedig zusammen, unter Umständen, wie sie für die Ausbilbildung jeder Kunst nicht förderlicher sein konnten, zumal einer erst aufblühenden, wie die Kunst vollstimmigen Gesanges, welche ausgezeichnete fremde Meister zuerst dahin verpflanzt hatten. Zu jenen günstigen Verhältnissen mufs, wie Venedigs Lage als Handelsstaat überhaupt, so insbesondere der lebhafte Verkehr mit Deutschland gerechnet werden, namentlich den Reichsstädten Augsburg und Nürnberg. Die zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eingetretenen, für Venedigs Handel ungünstigen Ereignisse hatten auf die Verbindung mit Deutschland durch den Lauf desselben noch keinen bedeutenden Einflufs; ja, nachdem durch die Kirchenverbesserung und die seit Carl dem Fünften unterbliebenen Römerzüge der Zusammenhang mit Rom theils unterbrochen, theils gelöst worden war, schien Venedig vorzugsweise der Vereinigungspunkt für beide Völker geworden zu sein, weil hier vor allem die Evangelischen eine gastfreie und freundliche Aufnahme erfuhren, dem Handel aber alle Förderung zu Theil wurde. Augsburg sandte die Söhne seiner reichen Patricier nach Venedig als der hohen Schule für Handelskunde und feine Sitte; Nürnberg erbat in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Verordnungen Venedigs über vormundschaftliche Verwaltung, und erhielt sie; ohne Unterbrechung blieb der freundliche Verkehr dieser drei Städte. Schon seit dem Anfange des Jahrhunderts, um 1506, hatten die Deutschen am grofsen Kanale, in der Nähe der Brücke von Rialto, ein geräumiges, prächtiges Kaufhaus für sich erbaut [1]), es mit den Bildern der grofsen venedischen Meister Giorgione und Tizian geschmückt. So erhielten sie gewissermaafsen das Bürgerrecht Venedigs, und indem sie, was Kunst und Gewerbfleifs in ihrem Vaterlande geschaffen, zum Austausche gegen Gleiches und gegen den Gewinn des venedischen Seehandels dorthin schafften, empfingen und gaben sie zugleich mannigfache geistige Anregung, wodurch ein Wetteifer geweckt wurde, dessen Aeufserungen wir in dem Folgenden noch näher betrachten werden. Ein ähnlicher aber zeigte sich auch im Innern, jede Regung eigenthümlichen Lebens mehr zu erwecken und zu schärfen. Von jeher war, wie in Italien überhaupt, so auch in Venedig der Trieb zu Verbrüderungen für gemeinsame Zwecke sehr lebhaft gewesen. Der Handwerksinnungen nicht zu gedenken, welche dort unter besonderen Verhältnissen bestanden, gab es Vereine mancherlei Art, in mannigfachem Sinne. Dahin gehörten die schon früher im Vorbeigehen erwähnten, sechs grofsen Brüderschaften: Verbindungen von Einwohnern jeden Standes, zu gemeinschaftlichen Andachtsübungen, zu Werken der Barmherzigkeit und der Liebe; reich durch die Beiträge vermögender Mitglieder, durch fromme Zuwendungen, thätig in Erfüllung ihrer Hauptzwecke, und daneben in Förderung der Kunst jeder Art, durch Aufführung prächtiger Versammlungsörter, Schulen genannt, durch Ausschmückung derselben mit den Bildern der gröfsesten Meister, durch feierlichen Gottesdienst in ihren Capellen, bei dem die heilige Tonkunst nicht fehlen durfte. Die beiden ältesten dieser Brüderschaften [2]) bestanden bereits seit der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts; unter ihnen war die des heiligen Johannes des Evangelisten im sechzehnten Jahrhunderte so angesehen, dafs selbst der stolze Philipp II., der Infant Don Ferdinand, und Don Juan von Oesterreich seit 1571 ihr als Mitglieder beitraten; die vier jüngern entstanden theils seit dem funfzehnten, theils

---

[1]) *Moschini Guida II.* 545—547. [2]) *Sansovino Venezia. VII. 99. sqq.*

seit dem folgenden Jahrhunderte, in welchem alle an Ausdehnung und Ansehen gewannen. Daneben fanden wiederum innerhalb jeden Gewerkes engere, fromme Verbindungen statt; bei grofsen kirchlichen Veranlassungen traten diese alle hervor, ein mannigfaltig, eigenthümlich gegliedertes Leben erschien bei jeder gottesdienstlichen Feier, ein grofsartiges Gepräge erhielt sie durch die Verbindung mit dem öffentlichen Leben, durch grofse Erinnerungen der Vorzeit. Damit aber auch bei aufserordentlichen Gelegenheiten, bei erwünschten Ereignissen, es an solchen nicht fehle, durch welche die allgemeine Freude auf würdige Weise öffentlich kund werde, so pflegten bei Veranlassungen solcher Art die Jünglinge unter den Edlen Venedigs sich zu Brüderschaften zu verbinden, einen gemeinschaftlichen Denkspruch, einen Namen für ihren Verein zu wählen [1]). Als Haupt desselben ernannten sie irgend einen angesehenen Bürger, auch wohl einen auswärtigen Fürsten, setzten Schreiber ein und andre Aemter Behufs ihrer inneren Verwaltung, auch Capellane für den gemeinsamen Gottesdienst, hörten andächtig bei ihrem Zusammentreten eine heilige Geistmesse, und gelobten sich dann feierlich die gegenseitige Festhaltung der sich selber gegebenen Verfassung. Drei und vierzig solcher Verbindungen hatten nach Sansovino bis um 1562 bestanden, unter den wunderlichen Namen der Pfauen, der Entzündeten, Königlichen, Unendlichen u. s. w. mit dem Zwecke, in pracht- und geschmackvollen Spielen bei festlichen Gelegenheiten zu wetteifern, und die erforderliche Ordnung bei denselben zu erhalten. Die nach allem diesen in jeder Lebensäufserung hervortretende Richtung auf das Oeffentliche, Gemeinsame, liehe auch der damals erst eigenthümlich aufblühenden Tonkunst jenes besondere Gepräge, wie des Grofsen und des Kühnen, so des Ernstes und heiliger Ruhe, das wir an den Werken derselben noch bewundern, und das allezeit nur unter ähnlichen Umständen erreicht werden wird. Das nämlich unterscheidet die Tonkunst von den anderen Künsten, dafs bei ihr nicht, wie bei jenen, mit dem Werke der Hände, der blofsen Aufzeichnung, auch das Kunstwerk vollendet dasteht; dafs, wenn es gröfserer Art, und eben in dem Sinne geschaffen ist, in welchem die Tonkunst in der Zeit, von der wir reden, sich fortbildete, es ein Zusammenwirken mehrer Kräfte erfordert, jedesmal, wenn es für die Anschauung hingestellt werden soll. So war denn die Ausübung jener Kunst ihrem innern Wesen nach gesellig, und wo ihr neu erwachendes Leben irgend einer Anstalt, zumahl der Kirche, aus der sie hervorgegangen war, sich anschliefsen sollte, die Nothwendigkeit einer Verbrüderung schon im Voraus gegeben, damit der Meister die Kräfte finde, durch die sein Werk in das Leben treten könne. Wer aber auch sonst an demselben sich erfreuen mochte, wollte in jener Zeit des frischen Aufblühens es nicht etwa so geniefsen, wie gegenwärtig der Forscher im einsamen Gemache an der Verknüpfung der einzelnen Stimmen im Gesammtüberblicke sich still ergötzt; das durstige Ohr wollte die neuen Klänge unmittelbar in sich trinken, nicht für den Ueberblick zusammengestellt, für die Ausführung vorbereitet, mufste das Werk dargeboten werden, wie wir denn finden, dafs alle zu jener Zeit öffentlich gewordenen Tonwerke in den einzelnen Gesangstimmen erschienen sind. Durch den schönsten inneren Drang fanden sich Künstler und Freunde der Kunst nothwendig verknüpft; das Streben welches sie vereinte aber, sprach, auf ähnliche Weise für diesen und jenen gemeinsamen Zweck die Einzelnen enger verbindend, sich ebenfalls in dem Ganzen aus. Das Herrlichste was die Tonkunst geschaffen, war bestimmt bei feierlicher Gelegenheit an das gröfseste, allen Menschen widerfahrene Heil zu erinnern, in das Leben zu treten in einem weiten, klingenden, durch die fromme Kunst der Vorältern zu einem irdischen Heiligthume sinnig geschmückten Raume; das eigenthümliche

---

[1]) *Sans.* X. 152 *sqq.*

Leben, der Glanz und die Hoheit des Vaterlandes sollten in diesem zugleich auf bedeutsame Weise sich darstellen, in aller ihrer Herrlichkeit aber auch wiederum vor dem Ewigen demüthig in den Staub dahin sinken. Was aus dem frischen Bildungstriebe hervorgegangen war, sollte bei öffentlicher Freude, unter freiem Himmel, unter der eigenthümlichsten, festlichsten, grofsartigsten Umgebung ertönen; darf man leugnen, dafs unter solchen Bedingungen auch die Gedanken des Meisters einen grofsen, freien, kühnen Flug gewinnen mufsten? Eben damals aber — wie wir dieses später entwickeln werden — war auch der heiligen Tonkunst in den Kirchentönen zuerst der Mittelpunkt aufgegangen, von woher über die früheren, künstlichen zwar und sinnreichen, aber verworrenen Tongewebe, ein ordnendes, belebendes, gestaltendes Licht sich ergofs. An die Stelle eines bunten, schnell verrauschenden Tongewirres trat nunmehr ein eigenthümlich gegliedertes und beseeltes Tonleben, in Fülle und Glanz der Gegenwart sich anschliefsend, gegenüber jedoch dem bewegten, mannigfaltigen Leben derselben, ihre Bedeutung in grofsartiger Ruhe offenbarend. Eines lebendigen Bildes der Gegenwart, die unsern Meister umgab, bedürfen wir also, wollen wir sein Streben und Bilden völlig verstehen; und je weniger wir von den Begebenheiten seiner früheren Jahre aufgezeichnet finden, um so lieber verweilen wir bei demjenigen, was den frischesten Eindruck auf seine kräftige Jugend machen mufste, zumal wir diejenigen dabei thätig finden, denen die Leitung derselben anvertraut war.

In die Jugendjahre des Johannes Gabrieli, in die Zeit der Amtsführung seines Oheims Andreas traf der Sieg der Venediger und Spanier über die Türken bei Lepanto [1]. Die allgemeine, lebhafte Freude bei der ersten Nachricht von demselben ging (so erzählen uns glaubwürdige Zeitgenossen) bald in das Bestreben jeden Theils der Bewohner Venedigs über, es dem andern an neuen und geschmackvollen Festlichkeiten zuvorzuthun. Zu den ersten bei denen dasselbe sich äufserte, gehörten die damals dort anwesenden deutschen Kaufleute. Sie erbaten und erhielten von dem Doge und dem Senate die Erlaubnifs, den erfochtenen glänzenden Sieg über den Erbfeind der Christenheit durch drei Tage mit öffentlichen Freudenbezeugungen zu begehen; unter der Bedingung jedoch, nichts Unheiliges dabei einzumischen, da jede Aeufserung der Freude bei solcher Gelegenheit vor allem Andern dahin gerichtet sein müsse, Dank gegen Gott an den Tag zu legen, und sein Lob zu verkünden. Defshalb sollte jede Festlichkeit auch erst nach gehaltenem öffentlichen Gottesdienste statt finden dürfen. Man wählte dazu die Kirche des heiligen Jakob in Rialto, vielleicht, weil sie als die älteste, schon seit dem fünften Jahrhunderte bestehende Kirche Venedigs am meisten geeignet schien, den Sieg der Christenheit über ihren Erbfeind dort zu feiern. Auf dem Platze vor dieser Kirche, der mit offenen Hallen rings umgeben ist, war ein Altar errichtet, und eine Bühne für die Sänger; die Kirche selber war zu klein um die Menge der Andächtigen zu fassen. Dorthin begab man sich in feierlichem Zuge: das Bild des Gekreuzigten wurde vorangetragen, Spieler mit verschiedenen Instrumenten, eine zahlreiche Menge von Sängern und Priestern folgte nach. Die Musik der Messe, die man sang, war nach Sansovino's Versicherung bewundernswürdig; eben so die der Vesper, welche erst zwei Stunden nach Sonnenuntergang endigte. Das Köstlichste was Bildnerei und Kunstfleifs erzeugt hatte, wurde ausgestellt, das Fest zu schmücken; Fremde und Einheimische stritten dabei um den Vorrang. Alle neue Gebände des Platzes Rialto waren durch

---

[1]) *Vergl. Epistola Rocchi Benedicti ad cl. Vir. Hieronymum Diodum etc. de hilaritate solemnis gratulationis et dierum festorum propter victoriam partam profligata classe turcica Venetiis celebratorum.* *Vom* 20. *November* 1571 *datirt. Desgl. Sansovino Venezia. l. X. fol.* 158. 159.

die dort wohnenden reichen venedischen Kaufleute mit kostbarem purpurnen Stoffe bezogen, in gleichen Entfernungen Gemälde daran geheftet. Himmelblauer Stoff mit goldgestickten Sternen schmückte die Gewölbe der über hundert Schritt langen Hallen der Tuchkaufleute; mit Gehängen und kostbaren Teppichen war jede Säule, jede Halle geziert, und zum gröfsesten Schmucke gereichten ihr die darin ausgestellten Bilder der trefflichsten Meister venedischer und römischer Schule. Die glänzendste Erleuchtung begann mit dem sinkenden Tage: grofse vergoldete Leuchten, von den Gewölben herabhängend, viele Fackeln, erhellten das Innere der Hallen, die den Platz umgaben, tausend Lichte auf kostbaren Leuchtern die Fenster und Simse der Gebäude: der Schlufs der kirchlichen Feier, der Beginn der lauteren, allen Berichten zufolge aber durch keinen Unfrieden oder irgend einen Unfall gestörten Freude wurde durch die edelste und glänzendste Umgebung verherrlicht. Unfern der Brücke Rialto, die erst sechzehn Jahre später (1587) von Stein aufgeführt wurde, ist das Kaufhaus der Deutschen, dessen zuvor gedacht worden, am grofsen Canale belegen. Schon seine Lage allein hätte eine minder prächtige Erleuchtung bedeutend hervortreten lassen; aber der Wetteifer der Deutschen mit den Eingebornen hatte jene veranlafst, einen solchen Reichthum von Fackeln daran zu verschwenden, von den untersten Hallen an bis zu den obersten Zinnen des Daches, dafs nach Sansovino's Versicherung, von fern gesehen, es ein gestirnter Himmel schien. Der Ton kriegerischer Instrumente, das Krachen des Geschützes von dort aus, verkündete den Beginn neuer Festlichkeiten nach dem Schlusse der Vesper: und nun ertönten von den Altanen des Gebäudes mehre Stunden nach einander die ausgesuchtesten Gesänge und das trefflichste Instrumentenspiel. Männer und Frauen jeden Standes, in prächtigem Schmuck, zogen verlarvt über die Brücke dem Platze zu und wieder zurück, von Spielern musikalischer Instrumente begleitet; hatten die einen ihr Spiel geendigt, so begannen wetteifernd die andern; von fröhlichen Klängen war die Luft erfüllt; der heiterste Himmel begünstigte das schöne Fest. Wir finden die Tonmeister nicht genannt, deren Gesänge die kirchliche Feier verherrlichten; doch läfst deren ungewöhnlich lange Dauer voraussetzen, dafs, bei der Vesper namentlich, man Werke der gröfsesten Meister Venedigs aneinandergereiht, dafs man das Bedeutendste dargeboten haben werde, was die heilige Tonkunst dort hervorgebracht, um durch die That zu bestätigen, was man gleich anfangs ausgesprochen: dafs vor allem andern bei einer solchen Gelegenheit das Lob des Herrn zu verkünden sei; und so ist damals gewifs auch Andreas Gabrieli hervorgetreten, wenn wir ihn schon nicht namentlich erwähnt finden. Die frische Freude aber an den herrlichsten Kunstschöpfungen der Vorzeit und Gegenwart die sich damals offenbarte, der heitere und lebensfrohe Sinn, welcher die ganze Umgebung des Festes, ja dieses selber, zu einem Kunstwerke umschuf, giebt Zeugnifs dafür, wie lebendig die bildende Kraft sich geregt habe, wie jedes was sie erschaffen, da es mit vollem Anerkenntnifs und reiner Freude genossen wurde, als die eigenste Lebensäufserung des Ganzen anzusehen sei; der gedeihlichste Zustand für die Entfaltung und Pflege jeder Kunst.

Drei Jahre später, um 1574, finden wir Andreas Gabrieli bei einer Gelegenheit genannt, wo Venedig einem auswärtigen Fürsten seinen Glanz und seine Herrlichkeit in einem Empfange zu zeigen strebte, der durch die besondere Lage der Stadt und die sinnvolle Anordnung des Festes ein bedeutendes, reiches Bild darstellte. Nach dem Tode Karls des Neunten von Frankreich hatten dessen Nachfolger Heinrich der Dritte, damals König von Polen, sich von Cracau heimlich entfernt, um jedem Hindernisse bei der Besitznahme des längst ersehnten väterlichen Thrones auszuweichen, und wünschte auf seinem Wege nach Frankreich Venedig zu sehen, und mit den Häuptern des Staates einen Freundschaftsbund zu schliefsen. Es liegt aufser den Grenzen dieser Blätter, eine ausführliche Beschreibung seines Empfanges zu

geben: es genüge eine Andeutung dessen, wodurch die Eigenthümlichkeit der Stadt und des Kunstsinnes ihrer Bewohner am meisten hervortrat. Den Eintritt in das Gebiet Venedigs bezeichnete auch hier wie bei den früher beschriebenen Festen eine kirchliche Feier. In der Nähe der Kirche San Nicolo in Lido, dem Orte, wo der König bei der Einfahrt in die Lagunen an das Land zu steigen bestimmt hatte, war von Palladio ein Ehrenbogen errichtet, und eine offene Capelle ihm gegenüber mit einem Altare. Hier kniete der König nieder, mit ihm die Häupter des Staates und alle Anwesende, Gott für seine glückliche Ankunft zu danken; die Sänger von St. Marcus stimmten das Tedeum an, der Patriarch Trivisano ertheilte allen den Seegen [1]). Der König, der Doge Mocenigo, und die Vornehmsten bestiegen nun den Bucintoro: ein zahlreiches Gefolge von Prachtschiffen und Gondeln — Sansovino giebt bis auf sechstausend an — umgab ihn und folgte ihm, festlich geschmückt, in buntem Gewimmel. Nicht minder überraschend war der Anblick der Stadt, als des in sie hineinwogenden Zuges. Das Ufer der Sklavonier, der kleine Marcusplatz mit dem herzoglichen Pallaste, der grofse Canal, umgeben von den grofsartigsten und fremdesten Bauwerken, die unmittelbar meist aus dem Wasser sich erheben ohne gepflasterte Dämme vor ihren Pforten; alles dieses, auch weniger belebt, gewährt schon ein Bild, wie keine andre Stadt in Europa es geben kann: jetzt aber wogte auf den Uferdämmen eine zahllose Menschenmenge, alle Fenster waren mit reichgeschmückten Frauen, alle Dächer mit neugierigen Zuschauern besetzt. Als Wohnung hatte man dem Könige den Pallast Foscari eingerichtet, der an der schönsten und günstigsten Stelle des grofsen Canales belegen ist, wo dessen Windung den Blick sowohl gegen St. Marcus, als die Brücke Rialto hin gestattet, und die Aussicht auf den gröfsesten Theil desselben eröffnet. Als der Doge und die Häupter des Staates den König verlassen hatten, genofs dieser von dem Altane seiner Wohnung des neuen und grofsen Anblicks; aber ein noch gröfserer, als zauberhaft beschriebener, stand ihm bevor. Eine Erleuchtung der Gebäude auf jeder Seite des grofsen Canals begann mit anbrechender Nacht, von St. Marcus an, bis hin nach Santa Lucia, eine Länge von beinahe zwei italienischen Meilen. Lilien, Säulen, Kronen, die verschiedensten Gebilde aller Art, zeigten sich flammend in schönstem Ebenmaafse an allen Gebäuden, bis zu ihren Zinnen hinauf; Alles, gleich wie der heiterste Sternenhimmel, der das Fest begünstigte, auf der ruhigen Wasserfläche abgespiegelt. Zwischen diesen leuchtenden Bildern und ihrem Widerscheine glitten die Gondeln derer hin, die das wunderbare Schauspiel zu geniefsen gekommen waren. Zwei Stunden nach Anbruch der Nacht schwamm gegen die Wohnung des Königs eine offne Säulenhalle heran, auf grofsen Barken befestigt, die man künstlich versteckt hatte: die Sänger von St. Marcus, und Spieler jeder Art von Instrumenten erfüllten diesen Raum. Lautes Getöne von Trompeten und Pauken erregte Aufmerksamkeit und gebot Stillschweigen: nun aber begannen Gesänge aller Art zum Lobe des Königs. Zwei unter ihnen sind uns in einer dreizehn Jahre später, um 1587, zu Venedig bei Gardano gedruckten Sammlung aufbehalten, und von dort in eine zu Nürnberg im folgenden Jahre erschienene Sammlung unter dem Titel „*gemma musicalis*" übergegangen; beide von Andreas Gabrieli, zu zwölf Stimmen der eine, zu acht der andere, beide in zwei Chöre abgetheilt. Das eine der Gedichte ergeht sich in ganz allgemeinen, prunkenden Lobreden — wie deren Gegenstand denn kaum zu anderen veranlassen konnte — das andere, ohne gröfseren Werth zu besitzen, mag die Gegenwärtigen dennoch begeistert haben, da des Anblicks, welcher allen damals vor Augen war, mit Lebhaftigkeit darin erwähnt, und wenn auch des königlichen Gastes mit Preise gedacht, dennoch bei dem

[1]) *Sansovino Venezia. l. X.* 161 *und folgende.*

Glanze vorzüglich verweilt wird, den die Vaterstadt vor seinen Augen entfaltete; zu geschweigen der Wirkung des Zusammenklanges von zwei vielstimmigen, kräftig in einander greifenden, bald im Wechsel, bald zusammenstimmend ertönenden Chören.

An seinem Orte werden wir eines anderen Gelegenheitsgesanges von Andreas Gabrieli gedenken, und wenn wir das Verhältnifs seines Neffen Johannes zu den ihm vorangegangenen Meistern darlegen, auch zu ihm wiederum zurückkehren. Unter seiner Leitung, unter den günstigen Einflüssen der damaligen Gegenwart, entwickelten sich des Johannes Anlagen zu bedeutender Meisterschaft. Schon um 1575 [1]) in einer von Cosimo Bottegari zu Venedig herausgegebenen Sammlung vier- und fünfstimmiger Madrigale finden wir seinen Namen neben die der gröfsesten Meister jener Zeit gestellt, und aus allen Städten Italiens, sagt ein späterer Berichterstatter [2]), strömten die Künstler nach Venedig, sein Orgelspiel zu hören und zu bewundern. So geschahe es, dafs er nach dem Abgange des Claudio Merulo von den Procuratoren Jakob Foscarini, Franz Cornaro und Jakob Emo, für würdig geachtet wurde die Stelle dieses grofsen Meisters zu ersetzen, und dafs sie ihn um das Jahr 1584, dem letzten der Regierung des gelehrten und kunstliebenden Doge da Ponte, am siebenten November, zum Organisten an der ersten Orgel von St. Marcus erwählten. Auch in anderer Rücksicht war dieses Jahr für ihn ein merkwürdiges. ***Hans Leo Hafsler*** von Nürnberg, späterhin einer der gröfsesten deutschen Tonmeister seiner Zeit, kam in demselben nach Venedig, um unter des Andreas Gabrieli Leitung sich ferner auszubilden. Gleiche Gesinnung und gleiche Liebe zur Kunst stiftete zwischen ihm und dem Johannes, des verschiedenen Glaubensbekenntnisses ungeachtet, bald herzliche Freundschaft, die auch durch Hafslers im folgenden Jahre bereits eintretende Abreise von Venedig nicht gestört wurde. Beiden schlofs ein Nürnbergischer Kunstfreund sich an, wenn auch selbst nicht Künstler, ***Georg Gruber***, wegen Handelsgeschäften wahrscheinlich eine Weile zu Venedig einheimisch; einer von jenen eifrigen Verehrern der Tonkunst, die nicht ruhen, bis sie es dahin gebracht, alles um sich versammelt zu haben, und es ihr Eigenthum nennen zu dürfen, was von deren Werken ihr Gemüth ergriffen hat. „Vom ersten Knabenalter an" — sagt er selbst [3]) — „hing ich an der Tonkunst und pflegte ihrer, so weit es meine Lebensverhältnisse zuliefsen; wie ich nun an Jahren zunahm, wuchs auch in mir die Liebe zu dieser herrlichen Kunst, so dafs ich um die Freundschaft ausgezeichneter Tonkünstler warb, die erlesenen Gesänge, die sie mir mittheilten und anvertrauten, theils dem Drucke überliefs, theils wie einen Schatz mir aufbewahrte; so jedoch, dafs ich weder unseren Kirchen, noch den Vereinen meiner Freunde ihren Gebrauch vorenthielt." Von der treuen und herzlichen Freundschaft dieser Männer, der Künstler und des Kunstfreundes, giebt uns die Aufschrift zweier Hochzeitgesänge [4]) einen Beweis, welche Gabrieli und Hafsler, der eine von Venedig, der andere von Augsburg her, wo er sich als Organist des Grafen Octavian Fugger aufhielt, zum Drucke nach Nürnberg an Paul Kaufmann sandten, ihrem Freunde Gruber „zu Lieb' und Ehren" für den Tag seiner Vermählung mit Helena Kolmann, am elften Juni 1600. Beide sagen darin, dafs ihre Freundschaft durch

---

[1]) *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci, de' floridi virtuosi del serenissimo duca di Bariera, con uno a dieci. Nuovamente posti in luce. In Vinegia appresso l' erede di Girolamo Scotto.* 1575. *Unser Meister wird hier Giovanni di Andrea Gabrielli genannt, wohl als Pflegesohn seines Oheim's.* [2]) *Doglioni. l. II. p.* 203. 206. [3]) *S. die Vorrede zu den Reliq. sacrorum concent. Joh. Gabrielis et Joh. Leo. Hassleri etc.* [4]) *Honori et amori Georgii Gruberi civis Norimbergensis, secundum sponsi ornatissimi: et Helenae Joannis Kolmanni, conciris ibidem, filiae, virginis lectissimae sponsae: socialia sacra peragentium V. Id. Mensis Junonii, Anno Epochae Christianae MDC. Joannes Gabrieli, ad D. Marci Venet. et Johannes Leo Hassler, illustriss. D. Fuggerorum etc. August. Organistae; auspicatum thalamum comprecando: omina secunda concipiendo: publicam congratulationem illustrando: amicitiam, musici studii amore coacceptam,*

Liebe zur Tonkunst entstanden, durch brüderliche Bande erhöht, durch Aufrichtigkeit befestigt worden sei; und Gruber hat seinen Freunden später ein schönes und würdiges Denkmal dadurch gestiftet, dafs er beider ihm anvertraute geistliche Gesänge, nach ihrem, in einem und demselben Jahre (1612) erfolgten Tode, als ihr köstlichstes Vermächtnifs, zu Nürnberg in einer fehlerfreien Ausgabe an das Licht treten liefs [1]). Dem Johannes wurde hierin vergolten, was er früher an seinem Oheime Andreas gethan, dessen Tod im Jahre 1586 nach dreifsigjähriger Dienstzeit erfolgt war. Sieben und sechzig, bis dahin ungedruckte, oder doch in früheren vermischten Sammlungen zerstreute Gesänge seines Oheims von sechs bis zehn Stimmen gab er um 1587 [2]) zu Venedig bei Gardano heraus, nebst zehn eignen. Seine Zuschrift an Jakob Fugger zu Augsburg, den Freund und Gönner des Verstorbenen, giebt uns ein Zeugnifs seiner kindlichen Verehrung für seinen Lehrer und Wohlthäter. „Wäre Andreas Gabrieli nicht mein Oheim gewesen" — sagt er darin — „so dürfte ich ohne Furcht vor Tadel kühnlich behaupten, dafs, wie es im Ganzen wenig ausgezeichnete Mahler und Bildner neben einander gegeben, auch wenig Tonmeister und Orgelspieler gelebt haben, die ihm gleich kämen. Da ich aber durch Bande des Blutes ihm wenig minder als Sohn gewesen, darf ich nicht frei heraus reden, was Neigung und Wahrheit mir sonst eingeben würde. Wer kann leugnen, dafs er in jedem Theile der harmonischen Kunst bewundernswerth, ja, gleichsam göttlich gewesen? Seine Fertigkeit könnte ich loben, seine seltenen Erfindungen, seine neuen Wendungen, seine anmuthige Schreibart; des Ernstes, der Gelehrsamkeit seiner Gesänge könnte ich gedenken, aber auch ihrer Frische und Lieblichkeit, so dafs in der That, wer nur gehört, wie klangreich seine einfachen, seine kunstreich verwobenen Werke waren, bekennen durfte, er habe erfahren, was wahrhafte Bewegung des Gemüthes sei, was es heifse, ungewohnte Süfsigkeit von der Tonkunst geniefsen. Ich könnte sagen, dafs aus seinen Werken offenkundig hervorgehe, wie er einzig gewesen in Erfindung von Klängen, welche die Kraft der Rede und der Gedanken ausdrücken; aber damit im Uebermaafse der Neigung ich nicht lästig fallen möge, zumal ich sein Neffe bin, so stelle ich es den Kundigen anheim, über ihn zu urtheilen, welche ihn bis in die innerste Werkstatt seiner Gedanken hin ergründet haben.

---

fraterno vinculo ampliatam, sinceritate confirmatam, renovando, Hymenaeos hosce modulabantur. Noribergae apud Paulum Kaufmannum. 1600. *Der italienische Text des Gabrielischen Gesanges lautet folgendermaafsen:*

Scherza Amarilli e Clori
E i pargoletti amori,
Tra' fior danzando al suon d'alte parole;
Ostro diventan pallide viole,
S'allegran gl' elementi,
E d'aura i bei concenti
S'odono mormorar in ogni canto;
Cagion n'è sol di Giorgio il sommo vanto!

Georg Gruber nahm im Jahre 1615 *dieses sechsstimmige Madrigal in die bald zu erwähnende Sammlung mit auf, allein er gestaltete es zu einer Auferstehungsmotette um, durch Unterlegung folgenden Textes: Alleluia, quando jam emersit e vinculis sepulchri Draconis stygii triumphator! Exsultate animis, Alleluia! saltate coeli, cuncta elementa, victoria celebri triumpho parta est nobis, per Christum, justitiae solem radicantem; mecum recinite Alleluia!*

[1]) *Reliquiae sacrorum concentuum Gio. Gabrielis & Joh. Leonis Hassleri, utriusque praestantissimi musici, et aliquot aliorum praecellentium aetatis nostrae artificum motectae* 6. 7. 8. 9. 10. 13. 14. 16. 18 & 19, *vocum noviter expromptae a Georgio Grubero, Norimbergensi. — Noribergae, typis et sumptibus Pauli Kaufmanni* 1615. *Diese Sammlung enthält neunzehn Stücke von Joh. Gabrieli: 4 sechs-, 4 acht-, 3 zehn-, 3 zwölfstimmige: ein sieben-, dreizehn-, vierzehn-, sechzehn-, neunzehnstimmiges.* [2]) *Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, Organisti della Serenissima Signoria di Venezia: continenti Musica di Chiesa, Madrigali et altro, per voci e stromenti musicali, a* 6. 7. 8. 10. 12 & 16. *Novamente con ogni diligentia dati in luce. In Venezia appresso Angelo Gardano* 1587.

Es gefiel Gottes höchstem Rathschlusse, ihn im vergangenen Jahre von der Erde in seine himmlische Freude zu versetzen, in reifem, an Jahren reichem Alter, aber zu einer Zeit, wo sein Geist mehr als je lebendig und erfindungsreich in der Tonkunst war. Mehre Concerte, Dialogen und andere Tonstücke, für Singstimmen und Instrumente eingerichtet, wie sie in den Hauptkirchen der Fürsten und den Versammlungen *(academie)* der Vornehmen üblich sind, hatte er auf das fleifsigste ausgearbeitet und vollendet, Euch, o Herr, ein Geschenk damit zu machen, und dadurch ein lebendiges Zeichen seiner Ehrfurcht und Zuneigung für Euch an den Tag zu legen. Aber zu einem besseren Leben wurde er berufen, und sein Wunsch blieb unerfüllt. Wie er jedoch mich als Erben seiner äufseren Güter hinterlassen, so hat er von den inneren (neben seinen Lehren in der Tonkunst) auch jene besondere, ehrfurchtsvolle Zuneigung auf mich vererbt, die er zu Euch trug. Da ich nun desselben Wunsches lebe, mit welchem er lebte und starb, so weihe ich diese Früchte seiner Kunst Euch, und erfülle damit seinen Willen, wie ich meinem eigenen genugthue. Weniges habe ich hinzugethan von eigenen Versuchen, Schöfslingen gleichsam, aus demselbigen Stamme getrieben. Euch lege ich sie dar wie einer belebenden Sonne, deren Strahl sie kräftige, damit auch sie der Welt lieb und erwünscht werden mögen."

Wie wir den Johannes hier bei dem Beginnen seines Wirkens schon in einem gleichsam angeerbten Verhältnisse sehen zu einem Deutschen berühmten Stammes, so finden wir ihn auch später, wenn auch von seinen Landsleuten hochgeehrt, doch in den innigsten Verhältnissen eben mit Deutschen. Ob er selber in Deutschland gewesen sei, und namentlich München, Nürnberg und Augsburg besucht habe, ist mit Bestimmtheit nicht zu versichern; lassen mannigfaltige, freundschaftliche Verbindungen in jenen Städten es vermuthen, so ist wiederum dagegen anzuführen, dafs sein Ruf auch ohne persönliche Bekanntschaft ihm dort Verehrer und Freunde gewonnen haben werde. Albert V., Herzog zu Baiern, gehört zu seinen vornehmsten und frühesten Gönnern. Schon um 1575 nennt ihn Cosimo Bottegari in der zuvor gedachten Sammlung unter den „blühenden Tonkünstlern" *(floridi virtuosi)* dieses Fürsten; und auch auf dessen Söhne Wilhelm und Albert pflanzte sich die Neigung und Hochachtung für unsern Meister fort. Unter den Fuggern lebte er, nächst dem genannten Jakob, in enger Verbindung vornehmlich mit Georg, des Marcus Fugger Sohn, und des Jakob Neffen; sei es nun, dafs er ihn mittelbar durch Hans Leo Hafsler kennen gelernt hatte, der seit 1585 sich zu Augsburg aufhielt, oder auch persönlich, während seiner Anwesenheit zu Venedig als Gesandter Kaiser Rudolf des zweiten. Vermuthlich war es auch Georg, der ihn um 1597 zu seiner eigenen und seiner Brüder Hochzeit nach Augsburg eingeladen, und dadurch die Zueignung des ersten Theiles seiner *symphoniae sacrae*, des zweiten von ihm gedruckten Gesangwerkes [1]), an alle vier Söhne des Marcus Fugger, Georg, Anton, Philipp und Albert

---

[1]) *Sacrae symphoniae Johannis Gabrielii Sereniss. Reip. Venetiar. Organistae in ecclesia Divi Marci: Senis,* 7. 8. 10. 12. 14. 15 & 16. *tam vocibus quam instrumentis. Editio nova. Cum. priv. Venetiis apud Angelum Gardanum.* 1597. *Dieses Werk enthält an Gesängen:* 4 *sechs-,* 4 *sieben-,* 19 *acht-,* 8 *zehn-,* 7 *zwölfstimmige: einen* 14, 15, 16 *stimmigen: an Instrumentalstücken:* 6 *acht-,* 6 *zehn-,* 3 *zwölfstimmige und ein funfzehnstimmiges. An Orgelcompositionen waren bereits früher erschienen: Intanationi d'Organo. lib.* 1. *Ven.* 1593.
Ricercari, lib. 2. *Ib.* 1595.
- - 3. - 1595.
Diese drei Werke führt der Pater Martini in dem „Indice degli autori" des ersten Bandes seiner Storia della musica (Bologna 1757*) an, mit Bezug auf die* 136*ste Note seiner zweiten Dissertation: „Qual canto in consananza usassero gl'antichi" wo er unter den klassischen Organisten auch auf Johannes Gabrieli wegen des Grundsatzes sich beruft, dafs jeder Schlufs eines Tonstücks mit der grofsen Terz erfolgen müsse. Der Verfasser des gegenwärtigen Werkes*

veranlafst hatte. „Eine so innige Verwandschaft" — schreibt ihnen Johannes Gabrieli — „wie des Blutes, so der Gemüther, besteht unter Euch, dafs mir scheint, ich sei von Euch allen eingeladen, da einer von Euch mich bittet, bei Eurer hohen Vermählung zugegen zu sein. Wie ich nun darin abermals recht klar Euren Willen erkenne, mir eine Liebe zu erweisen, den Ihr früher schon mir durch viele und grofse Wohlthaten an den Tag gelegt habt, so wird mir dadurch zugleich die günstigste Gelegenheit, Euch ein Zeichen meines dankbaren Gemüthes darzubringen, wie ich danach lange schon mich gesehnt habe. So trete ich denn unter Euch, mitten in Eurer Hochzeitfreude Euch Gesänge von mehren Stimmen bietend: und wahrlich, keine angemessenere Gabe war zu erwarten, weder von mir, noch für Euch, noch selbst das Fest Eurer Vermählung. Denn vier sind Eurer, wie vier die Zahl der Stimmen ist, welche zu vollständigen Gesängen sich vereinen; so einig aber seid Ihr in dem Streben den alten Glanz Eures Geschlechtes zu erhalten, so einstimmig, den katholischen Glauben mitten unter dem Hader in Deutschland zu bewahren, dafs ich nicht weifs, was ich edleres, was frömmeres hätte ersinnen mögen als harmonische Gesänge, es Euch darzubieten. Aber auch eine Vermählung mag ohne Harmonie ja keinesweges bestehen. Denn geben wir dem gegenseitigen, so engen Vereine der Neigungen, wie er in der Ehe statt finden soll, den Namen einer süfsen Harmonie der Seelen, so irren wir gewifslich nicht. Ein angemessenes Geschenk also, vielleicht aber auch ein geringes, wird es heifsen, dafs ich Euch bringe; und dieses mindestens gestehe ich freimüthig. Denn wie Euer Geschlecht der Fugger allen voransteht an glorreichen Thaten, in der Heimath und Fremde verübt, so übertrifft es auch wohl alle an Reichthum; was man daher Euch bieten mag, mufs um defswillen entweder gar keines, oder nur eines sehr geringen Werthes erscheinen. An Euch ist es defshalb, mehr den Sinn des Gebers, als den Werth der Gabe in Acht zu nehmen; und so kann es geschehen, dafs dieses geringe Geschenk auch für ein gar grofses gelten mag, nach der Zuneigung, dem Eifer Euch dankbar zu sein und Euch zu dienen, mit welchen ich zu dieser Zeit es Euch weihe, es nach Euch benenne; wie ich denn gewifslich niemandem weiche in Liebe, Ehrfurcht, und Dienstbeflissenheit gegen Euch." —

Dafs Johannes damals der Einladung der vier Brüder nicht gefolgt sei, geht aus seiner schriftlichen Zueignung nicht sowohl, als andern gleichzeitigen Ereignissen hervor. Marcus Fugger erkrankte, die Vermählung seiner Söhne wurde aufgeschoben, und sein am achzehnten Juni 1597 erfolgter Tod verursachte ihre Verlegung bis in das folgende Jahr. Aber auch ohne jene Störung hätte ein, eben um die Zeit der Einladung, zu Venedig eintretendes öffentliches, und seltenes Fest ähnlicher Art, dem gefeierten Künstler kaum erlaubt seine Vaterstadt zu verlassen. Marin Grimani, seit 1595 nach dem Tode des Pasqual Cicogna Doge von Venedig, feierte am vierten Mai 1597 die Krönung seiner Gemahlin *Morosina*, ein seit vierzig Jahren zum erstenmale wiederkehrendes Fest, dem erst in sechs und neunzig Jahren ein ähnliches nachfolgen, dessen Gedenktag aber nach zweihundert Jahren der Beschlufs des grofsen Rathes bezeichnen sollte, den Frieden mit Frankreich um jeden Preis, auch die Auflösung der alten Verfassung, zu erkaufen, wodurch man in der That nur den Tod des Vaterlandes erkaufte. Von selbst drängt jene Zusammenstellung sich auf, wenn wir uns erinnern, dafs Franz *Morosini*, der heldenmüthige Vertheidiger Candia's, von dem Geschlechte herstammte, dem die damals gekrönte Fürstin angehörte; wenn wir erwägen, dafs er zu den letzten Edeln Venedigs gerechnet werden mufs, in denen die alte Tugend der Vorfahren sich kund gab, und dafs sein Nachfolger das erste Fest ähnlicher Art nach dem erwähnten

hat diese drei Sammlungen (die sich wahrscheinlich in dem Archive der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna befinden werden) leider nicht zur Benutzung auftreiben können.

wiederum beging [1]); wenn wir den grofsartigen Frohsinn betrachten, der jenes frühere Fest bezeichnete, den lebendigen, allgemeinen Antheil, der an einem Ereignisse genommen wurde, das der eigenthümlichen Verfassung Venedigs zufolge nicht einmal zu Hoffnungen für die Zukunft berechtigte, bei dem man in der Person eines wohlverdienten Mitbürgers und seiner Angehörigen eigentlich nur das Vaterland, dessen Würde, Ansehen und Glanz feierte und darzulegen strebte, dabei zwar die Gelegenheit zu Freude und Genufs nicht verschmähte, aber doch, wie die Folgezeit lehrte, und wir bereits gesehen haben, zu einem Kampfe von ernster Art gerüstet blieb, und ihn mit Ehren durchfocht; während späterhin die alten vaterländischen Feste, in dem wüsten Treiben von Schwelgerei und erkünsteltem Genusse, dem übersättigten Haufen nur eine Abwechslung waren in dem Gaukelspiele, das wie ein bunter, verworrener Traum seine träge Ruhe ergötzte; jene Ruhe, die zu erhalten und zu sichern kein Preis zu theuer schien. Die Krönung der Gemahlin des Grimani bietet uns erwünschte Züge das Bild des venedischen Lebens im sechzehnten Jahrhunderte zu vollenden, und unseres Meisters früheres Streben, wenn auch auf folgenden Blättern erst, daran zu erläutern; wir schliefsen uns einem gleichzeitigen Berichte an, ohne uns an seine ängstliche Ausführlichkeit zu binden, durch die Einzelnes hervorgehoben, das Bild des Ganzen aber verwischt wird. Nicht um der Pracht willen, die dabei an den Tag gelegt wurde, erscheint uns diese Feierlichkeit merkwürdig, sondern weil darin, zumal in dem Zuge nach St. Marcus, und von dort nach dem herzoglichen Pallaste, Venedigs Eigenthümlichkeit sich so bedeutsam und zugleich so ergötzlich entfaltet. Defshalb werden wir auch bei diesem Zuge vor allem verweilen.

Von dem Pallaste Morosini wird die Fürstin, mit dem herzoglichen Schmucke schon bekleidet, durch den Bucintoro abgeholt; dreihundert besonders eingeladene Frauen und Jungfrauen edler und bürgerlicher Abkunft begleiten sie, ihrem Stande und Alter gemäfs übereinstimmend gekleidet, und schmücken das Prachtschiff des Staates, in welchem sonst nur dessen Häupter in feierlichem Ernste sich zeigen, durch den anmuthigsten und festlichsten Anblick. Durch die Reihe der Palläste, die den grofsen Canal bekränzen, sehen wir nun das Schiff sich langsam fortbewegen, von andern sinnreich erfundenen und verzierten begleitet, welche die Zünfte für das Fest haben erbauen lassen. Vor allen zeichnet das der Baumwollenwirker (*bombaseri*) sich aus. Einen Triumphwagen stellt es dar, mit Rädern, die in dem Wasser sich zu drehen und ihn fortzubewegen scheinen; zwei vorangespannte Seerosse lenkt scheinbar ein Meergott, der das adriatische Meer bezeichnet, die Zügel haltend in einer Hand, mit der andern den Dreizack schwingend. Der hintere Theil zeigt Venedig, eine auf zwei Löwen ruhende Jungfrau, die über dem Haupte des Doge und seiner Gemahlin die herzogliche Krone hält; Neptun am Steuerruder lenkt das Ganze. Durch zwei Ehrenbogen, an dem Landungsplatze und vor St. Marcus von der Fleischerzunft errichtet, bewegt und entfaltet sich nunmehr der Zug, unter dem Krachen des Geschützes. Herolde voran; dann die Jungfrauen, weifs und reich gekleidet, in der einen Hand einen Fächer von Straufsfedern, mit der andern auf ihre Begleiter gestützt, die einen Blumenstraufs mit goldener Handhabe ihnen tragen. Frauen folgen, in grün und veilchenblau, diesen die angesehensten Matronen in Schwarz. Den Verwandtinnen der Fürstin, die kein Aufwandsgesetz bindet, und die defshalb allein unter allen Juwelen und köstliche Kleinodien tragen, gehen die Schreiber der Pregadi, die herzoglichen Räthe, der

---

[1]) *Um* 1557 *hatte Lorenzo Priuli seine Gemahlin Zilia Dandola gekrönt.* (*Sans. l. X. fol.* 154 *seqq.*) *Erst am* 4. *März* 1694 *krönte wieder Silvestro Valier seine Gemahlin Elisabeth Quirini: Paulina Loredana Gemahlin des Carl Contarini* (1655 — 1656) *wurde nicht gekrönt.* (*fasti ducales p.* 328. 271). *Wegen des Beschlusses des grofsen Rathes vom* 4. *Mai* 1797 *vergl. Daru, histoire de Venise. Livre* 38. *VIII.*

Grofskanzler, in ihrer Amtstracht voran; unmittelbar vor der Fürstin, deren langer Mangel von Goldstück durch zwei Jungfrauen getragen wird, schreiten ihr Zwerg und ihre Zwergin einher, in grüner Seide mit Silber und Gold gekleidet. So tritt man in die Kirche ein, das Tedeum wird gesungen, knieend leistet die Fürstin auf das Mefsbuch das von ihrem Gemahl bei seiner Erhebung bereits abgegebene Versprechen. Nun zieht sie ein mit ihrem Gefolge in den Pallast; ehe sie aber an den Fufs der Treppe gelangt, die in den Saal des grofsen Rathes führt, hat sie alle die Hallen zu durchwandeln, in denen sonst die einzelnen Behörden der Stadt ihren Sitz haben. Hier, wo mit Strenge und Ernst an andern Tagen alle Lebensverhältnisse geordnet werden, wo man allen Streit in denselben schlichtet, entfaltet sich nunmehr das Leben selbst auf reiche und mannigfaltige Weise. Einer alten Sitte zufolge mufs der Doge bei einer festlichen Gelegenheit dieser Art einer jeden Handwerkszunft eine Verehrung machen von Früchten, Wein und Gebacknem: am Morgen des Festes ziehen alle Zünfte, in reiche Livereien gekleidet, in den Pallast ein, dieses Geschenk zu empfangen, und von den für sie bestimmten Hallen Besitz zu nehmen. Dort wird es aufgestellt in kostbaren Gefäfsen, und der durchziehenden Fürstin als Erquickung angeboten. Eine jede Zunft wetteifert mit der andern in geschmackvoller Auszierung des Raumes den sie einnimmt; wo es thunlich ist, schmücken ihn Erzeugnisse ihres Handwerks, sinnreich, auch fantastisch geordnet. So haben die Spiegelmacher diesesmal von allen Seiten, auch an der Decke, ihre Halle mit Spiegeln bekleidet, eine grofse Pyramide von denselben in deren Mitte aufgestellt; der prächtige Zug der diesen so seltsam geschmückten Raum durchwandelt, sieht mit Erstaunen sich tausendfach vervielfältigt, zum Ergötzen aller zeigt er sich sogar umgekehrt in der Höhe. Die Waffenschmiede haben mannigfaltige Trophäen künstlich gearbeiteter Waffen errichtet, die ein grofses Schild umgeben, gebildet durch Schwerter mit goldenem Griffe, deren Spitzen dem Mittelpunkte des Kreises zugekehrt sind, mit dem Sinnspruche: „in dem Kriege der Frieden" *(in bello pax)*. Die Goldschmiede haben einen grofsen Schenktisch mit den künstlichsten Gefäfsen besetzt, diese reihenweise über einander geordnet; reiche Gehänge, die ihn umgeben, bestehen wiederum aus kostbaren und sinnreichen Werken ihrer Hände. Lauten, Violen, und andere sanfte Instrumente lassen in jeder Halle zu Ergötzung der Eintretenden sich hören. So gelangt die Fürstin bis in den Saal des grofsen Rathes, in welchem für die grofse Zahl der Gäste ein prächtiges Festmahl bereitet ist; nachdem es geendet, treten die Tonkünstler ein, und wie es auch nach den öffentlichen Gastmahlen des Doge zu geschehen pflegt, die er zu bestimmten Zeiten des Jahres hält, tragen sie Gesänge vor: diesesmal ein dramatisches [1]) Gedicht des Sanesers Andreas Piccolomini. Die Feier des Tages wird mit einem Schifferstechen *(regata)* im grofsen Canale beschlossen. Niederländische, holländische und brittische Schiffer, die eben in Venedig vor Anker liegen, führen zu Erhöhung der Festlichkeit ein Ritterspiel seltsamer Art freiwillig daneben aus, ein Lanzenrennen, bei dem der lenksame Nachen die Stelle des Streitrosses vertritt. Durch vierzig Jünglinge, die als Ordner des Festes sich diesesmal verbunden hatten, war für den folgenden Tag eine Ergötzlichkeit vorbereitet, die wegen heftiger Stürme und Regengüsse unterbleiben mufste. Ein grofses Schiff nach antiker Weise hatten sie bauen lassen, Argo von ihnen genannt, mit erhobenem künstlichem Schnitzwerke verziert: es trug eine offene, nur oben bedeckte Säulenhalle, in deren Mitte auf sechs Säulen ruhend eine kleine Kuppel sich erhob. Vier Barken waren bestimmt es zu ziehen, als Fische gebildet, so künstlich, dafs Ruder und alles, was sie in Bewegung setzte, versteckt blieb. Mit diesem Fahrzeuge wollte man Abends

[1]) *Die Worte: cantando e recitando una rappresentazione molto vaga etc. lassen darauf schliefsen. Vergl. Doglioni l. c. pag.* 127. *aus dessen Berichte die Hauptmomente dieser Erzählung genommen sind.*

bei Fackelerleuchtung, unter Tanz und Gesang den grofsen Canal befahren, und ein prächtiges Mahl sollte den Zug der neuen Argonauten beschliefsen. Als dieses sinnreiche Werk späterhin auf dem grofsen Canale sich sehen liefs, erregte es allgemeine Bewunderung, und man hätte gewünscht es erhalten zu sehen, doch wurde es später auseinander genommen.

Vergleichen wir den Inhalt dieser Erzählung mit unsern früheren Berichten über andere Feste zu Venedig gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, so scheint freilich die Ausbeute, die sie für den nächsten Zweck dieser Blätter gewähren könnte, anfangs nur gering. Der Tonkunst, namentlich der kirchlichen, ist darin nur vorübergehend, unseres Meisters (dürfen wir gleich seine Mitwirkung voraussetzen) gar nicht gedacht; wogegen wir seinen Lehrer zuvor ausdrücklich genannt fanden, die heilige Tonkunst aber eine ausgezeichnete Stelle einnehmen sahen. Dafs wir im Verlaufe dieser Blätter Gelegenheit haben werden, ein Werk unseres Meisters, und nicht eines seiner geringeren, in bestimmterem Zusammenhange mit dem eben erzählten Feste zu finden, werde zwar erwähnt; an sich aber würden wir dadurch allein zu so langem Verweilen bei dieser Feier uns nicht berechtigt halten können. Eine allgemeinere Beziehung gewährt uns dieses Recht. Denn bei genauer Zusammenstellung dieses unseres letzten Berichtes mit den vorhergehenden, bei aufmerksamer Betrachtung des Bildes öffentlicher Freudenbezeugungen, das alle bei Anlässen verschiedener Art uns darbieten, werden wir über eines belehrt, das für die Geschichte der Kunst und ihrer Schicksale von hoher Wichtigkeit ist. Es ist eben dieses, was bei ähnlicher Gelegenheit zuvor schon angedeutet worden: dafs der heitere, lebensfrohe Sinn der Zeit bei festlichen Anlässen die ganze Umgebung des Festes, ja dieses selber, zu einem Kunstwerke umgeschaffen habe. Nirgend finden wir dabei etwas willkührlich, äufserlich aufgetragen; überall das Gegenwärtige, Vaterländische, auf solche Weise in den Kreis der allgemeinen Freude hineingezogen, dafs es, wie aus innerer Lust, sein eigenstes Leben auf die bedeutsamste Weise entfaltet. Was dem Venediger von Anbeginn zu Erhaltung des Lebens, zu Begründung seiner Macht, ernster Beruf gewesen, die Schifffahrt, wird ihm zum heitersten, sinnreichsten Spiele; die Stadt selbst, zum Schutzorte vor der Wuth der Barbaren auf unfruchtbaren Inseln, zwischen Untiefen und Sümpfen entstanden, auf dem anscheinend ungünstigsten Platze für eine weithin herrschende Hauptstadt, die sie im Fortgange der Zeiten durch Muth, Klugheit und Ausdauer ihrer Bewohner geworden, mufs, wie den sonderbarsten, so nun auch den grofsartigsten Anblick darbieten, die eigenthümlichste Einfassung des bunten, mannigfachen Lebens, das in ihrer Mitte sich bewegt. Ja, selbst die besondere Weise, wie der Ernst des Lebens zurücktritt vor der allgemeinen Freude, wie der Aufenthalt strenger Ordner und Richter der mannigfaltigsten Lebensverhältnisse, auf das fremdeste und sinnreichste geschmückt, nun mit demjenigen prangt, was die Kunst und das Handwerk sinnig und emsig geschaffen, wie selbst diejenigen Räume, wo die Herrscher des Ganzen sonst geheimnifsvoll über das Schicksal des Vaterlandes berathen, zu Wohnungen der Lust und Freude, des Tanzes, des frohen Mahles umgewandelt werden, zeigt auf das klarste, dafs nicht bedeutungslose Willkühr, dafs tieferes Verständnifs und lebendiger Sinn für die Eigenthümlichkeit des allgemeinen vaterländischen Lebens bei der Ordnung des Festes obgewaltet. Die Entwickelung und Erhaltung dieses Sinnes müssen wir ohne Zweifel der besonderen Lage Venedigs im Vergleiche gegen die damaligen Verhältnisse der übrigen Staaten Italiens beimessen. Eine festgegründete Verfassung und kraftvolle Verwaltung hatte während der Stürme, welche das übrige Italien durchtobten, Venedig vor dem Untergange gerettet. Das Bewufstsein, dem vereinten Angriffe der bedeutendsten Mächte Europa's habe man zu begegnen, den christlichen Erbfeind oft glücklich, immer ehrenvoll zu bekämpfen, den Anmafsungen der sich neu erhebenden Hierarchie kräf-

tig zu widerstehen vermocht; alles dieses erhielt die alte Zuversicht, und nährte einen edlen Stolz. Kein öffentliches Fest war, das nicht irgend eine alte, grofse Erinnerung hervorgerufen hätte; fand ja selbst manche hohe kirchliche Feier mit einem vaterländischen Gedenktage auf bedeutsame Weise sich verknüpft, wie das Fest der Verkündigung Mariä mit dem Tage der Gründung Venedigs; wurde doch die Reihe jener Gedenktage durch grofse Thaten und Schicksale der Gegenwart noch fortwährend bereichert. Und finden wir endlich, im Einverständnisse mit dieser Gestalt des öffentlichen Lebens, durch eine besondere Verfassung, die Capelle des Staatsoberhauptes, trotz einem in der Hauptstadt bestehenden patriarchalischem Sitze, dennoch Mittelpunkt jeder kirchlichen, jeder vaterländischen Feier, so wird eben in dieser Einheit aller Bestrebungen das gesunde, kräftige Leben jeder einzelnen Richtung uns klar, es tritt in jeder Aeufserung derselben uns deutlich entgegen. Mochte nun auch um die Zeit, welche uns beschäftigt, die höchste Blüthe der bildenden Künste in Italien schon abgewelkt, Baukunst und Bildnerei in entschiedenem Verfalle begriffen sein, die letzten Töne wahrhaft dichterischer Begeisterung eben verklingen: am längsten konnte Venedig in seinen Malern, seinen Baukünstlern, noch eine Nachblüthe der früheren, besseren Zeit erhalten, am lebendigsten der Sinn für die Hervorbringungen jener bildungskräftigen Tage dort bewahrt bleiben. Um des Verblühens einiger Künste willen war aber auch der schöpferische Trieb im Allgemeinen noch keinesweges erloschen; und finden wir ihn mit voller Kraft, auf die eigenthümlichste Weise, nunmehr der Tonkunst zugewendet, so erscheint diese, wie überall in Italien, doch vor allem in Venedig, und zumal, wenn sie als heilige in den kunstreich und bedeutungsvoll errichteten und geschmückten Tempeln in höherem Sinne erwacht, die jüngste aller anderen Künste, als die lebendige, das innerste Wesen derselben erschliefsende Stimme, und der letzte Schritt zu einer wahrhaften Vereinigung aller.

Allein eben dieses Erwachen der Tonkunst in höherem Sinne trifft in eine Zeit, die, wir dürfen es uns nicht verhehlen, auch die allmählig durchbrechenden Keime des Verderbens bereits in sich trug. Nicht mehr die frohe Entfaltung des inneren Lebenstriebes allein, sondern vorzugsweise den Kampf für das eigene Bestehen — wenn gleich in diesem auch jene — zeigt uns Venedig in diesen Jahrhunderten. Den alten Vorrang unter den übrigen Staaten Italiens, wie er theils in mehr allseitiger Entwickelung der inneren Kräfte, theils in feindlichem Kampfe sich bewährt hatte, wollte man auch jetzt noch festhalten; nothwendig aber mufste dieses Streben endlich in leeres Ueberbieten der Pracht nachbarlicher Höfe sich auflösen, damals, wo das eigenthümliche Leben alter Freistaaten untergegangen war, und zwar neue Verhältnisse sich gebildet hatten, kein neues Leben aber aus ihnen sich entfaltete. So nahm man Fremdes auf, und wähnte sich reicher, es mannigfach umbildend und verkünstelnd, während man innerlich immer mehr verarmte. So suchte man zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts das um jene Zeit erfundene Schauspiel der Könige (wie man es nannte), die Oper, sich anzueignen; und waren auch bei deren Entstehung, wie wir später zu entwickeln gedenken, Bestrebungen anderer und besserer Art lebendig, so trat sie doch unter Umständen in das Leben, nicht geeignet, der Tonkunst eine höhere, umfassendere Entwickelung zu sichern, wie man sie allerdings erstrebte. Als Dienerinn der Eitelkeit und Prachtliebe vielmehr mufste diese Kunst sich unterordnen, andern, damals mehr ausgebildeten Künsten den Vorrang lassen, weil sie fähiger waren, der bei allgemein verbreiteter sittlicher Erschlaffung immer wachsenden Genufssucht feinere Reizmittel zu gewähren.

In Florenz trat diese neue Kunstschöpfung zuerst an das Licht. Diese Stadt, vormals der Hauptsitz eines der mächtigsten Freistaaten Italiens nächst Venedig, war durch äufseren Einflufs und inneren Verrath einem Herrscherstamme anheimgefallen, der, ausgezeichneten Bürgern des alten Freistaats

verwandt, zwar ihren Namen für sich anführen konnte, das Andenken des grofsen Cosmus, Vater des Vaterlandes, des Lorenzo, Beschützers der Wissenschaften und der Künste, nicht auf irgend ein Recht aber den neuerworbenen Besitz zu gründen vermochte. Auf Blut ihrer Mitbürger hatten die neuen Fürsten die Anfänge ihrer Herrschaft gebaut; sie zu befestigen und zu erhalten, des Verrathes und Meuchelmordes, schimpflicher Abhängigkeit von fremden Mächten sich nicht geschämt. Alle Erinnerungen an das alte, versunkene Leben durch neue Einrichtungen zu vertilgen, gebot Klugheit, und der Trieb der Selbsterhaltung; die reichen und mächtigen unter den ehemaligen Mitbürgern der neuen Fürsten durch Auszeichnungen zu gewinnen, sie durch Lustbarkeiten zu zerstreuen, schien das dienlichste Mittel dazu. Wie die Kunst unter dem seegensreichen Einflusse erhabener, sinniger Gönner gedeihe, zeigt uns die Geschichte derselben fast auf jedem Blatte; vergleicht ihn Gabrieli der belebenden Wärme der Sonne, so dürfen seine Worte nicht als Ausdruck leerer Schmeichelei gelten: für die milde, fördernde Einwirkung angestammter, geliebter Fürsten, unter deren Augen wir so oft ihre herrlichste Blüthe sich entfalten gesehen, giebt es kein mehr bezeichnendes Bild. Soll sie aber zum blofsen Prachtmittel werden, und nur dazu dienen, den Glanz der äufseren Erscheinung des Fürsten zu erhöhen; soll sie weniger einem inneren, tiefen Bedürfnisse des bildenden Triebes Gestalt oder Laut gewähren, als durch ihre Erzeugnisse der Genufssucht und dem Sinnenreize fröhnen; soll eben da, wo sie am bildungskräftigsten eine lebendige Blüthe in ungestörter Entfaltung zeitigen könnte, sie defshalb sich unterordnen, weil diese ihre herbe Jugend weniger als die buhlerische Geschmeidigkeit einer anderen die verwöhnte Gegenwart anzuziehen vermag: so wird sie in dem Gange ihrer natürlichen Entwickelung offenbar gestört, von allem Zusammenhange mit der Gestaltung des allgemeinen Lebens getrennt, und der Einwirkung trübender Einflüsse hingegeben; auch unbezweifelt grofse Gaben ihrer Förderer können bei tiefer, sittlicher Verderbnifs derselben ihr nicht eine frische und grofsartige Blüthe sichern. Mochte daher jene Kunstrichtung, wie wir bei Erfindung der Oper sie später sich werden kund geben sehen, hervorgegangen wie sie war aus der Mitte eines geistreichen und hochgebildeten Volkes, aller ungünstigen äufseren Umstände ungeachtet, auch einen bedeutenden Einflufs üben auf die Tonkunst und ihre fernere Ausbildung; die Art, wie die Zeit seines Ursprunges vermochte jenes Schauspiel auch fernerhin nicht zu verleugnen. Dafs die Tonkunst aber — ganz gegen den Willen der Erfinder — damals nur dienend aufgetreten sei, anderen, mehr ausgebildeten, von dem ursprünglichen Wege jedoch bereits abgewichenen Künsten sich habe unterordnen müssen, gedenken wir in fernerem Verlaufe unserer Darstellung am gehörigen Orte zu zeigen, und nehmen hier als Zeugnifs nur die Erzählung eines späteren Berichterstatters dafür in Anspruch, der die ersten Anfänge der Oper noch erlebte, des Giovan' Vittorio Rossi. [1]) Denn rühmt dieser gleich, dafs man damals die alte, aber durch viele Jahrhunderte abgekommene Weise, Comödien und Tragödien bei Saitenspiel und Flötenklang abzusingen, erneut habe, und läfst den Bestrebungen der Tonkünstler dabei volle Gerechtigkeit widerfahren, so war es ihm zufolge doch vornehmlich die Pracht der Scenen, die Mannigfaltigkeit des Schaugepränges, wodurch damals ganz Italien angezogen und ergötzt wurde; hier auch ergiefst sich sein Lob am beredtesten, zum Zeichen, in welchem Sinne man das neue Schauspiel genossen habe. „Durch bewegliche Wände," sagt er, „sahe man bald grünende Gefilde dargestellt, bald das unermefsliche Meer, bald anmuthige Gärten; bald umwölkte sich der Himmel unversehens, selbst bis zum Entsetzen unter, Sturm und Ungewitter; bald sahe man die Wohnungen der Seeligen, bald die ewige Pein der

---

[1]) *Vergl. Janicii Erythraei pinacotheca etc. Col. Agr.* 1645. *pag.* 61 *unter dem Artikel Octavius Rinuccinus.*

Verdammten; die Bäume thaten freiwillig ihre Rinde auf, und gleichsam von ihnen geboren, gingen schöne Mädchen aus denselben hervor. Wälder, die sich plötzlich erhoben, zeigten Faunen, Satyre, Wald- und Bergnymphen; in Flüssen und Quellen erschienen Najaden, und vieles noch bei weitem mehr Bewundernswürdige, was kein Auge vor jener Zeit jemals gesehen hatte." Wollten nun auch die Erfinder jenes neuen Schauspiels, der Oper, in eigenthümlichem Sinne die Tonkunst fortbilden, sie auf eine höhere Stufe heben, so trat doch wiederum die Art, wie ihr Zeitalter die ganze äufsere Erscheinung desselben auffafste, der Sinn, in welchem es die Früchte ihres besonderen, dabei thätigen Bestrebens genofs, mit demselben in Widerspruch; und so mächtig ist das Wechselverhältnifs zwischen dem Künstler, und den Hörern, den Beschauern seiner Werke, dafs es, ihm unbewufst, nothwendig seine Einwirkung auf ihn bewährt: wie hätten also jene ihm zu entrinnen vermocht! Dieser Zwiespalt erklärt uns so manche sonst unbegreifliche Erscheinung auf dem Kunstgebiete jener Zeit, wo seit Erfindung der Oper, in den Werken geschätzter Tonmeister, Einfalt, bis zur Nüchternheit getrieben, mit schwülstigem Prunke, fade Süfslichkeit mit bitterer Herbheit in widerstrebender Vereinigung erscheinen. Die Nothwendigkeit, eine mehr in das Innere, Einzelne gehende Betrachtung des Kunstlebens jener Zeit, und zumal der aus ihm hervorgegangenen Werke unseres Meisters, von der Darstellung der äufseren Gestalt seines Lebens und seiner Umgebungen zu trennen, erlaubt uns hier nur die allgemeine Andeutung, dafs seine Werke, je nachdem der Einflufs jener äufseren Bedingungen darin wahrzunehmen ist, eine frühere und spätere Periode unterscheiden lassen. Jene, in welcher die Kunst im Zusammenhange mit dem allgemeinen Leben sich frei, gesund entwickelte, und in dem Sinne, wie im sechzehnten Jahrhunderte die Tonkunst zu höherem Leben erwacht war, eine schöne, eigenthümliche Blüthe desjenigen Zweiges derselben zeitigte, der uns die heilige heifst, eignen wir mit Recht auch diesem Jahrhunderte an; diese, wo die Kunst, indem sie eine Erneuerung erstrebte, aus ihrem Bildungsgange herausgedrängt, der Prachtliebe und Genufssucht sich unterordnen mufste, bezeichnen wir als dem siebzehnten Jahrhunderte zugehörend, in welchem jenes umgestaltende Streben erst zu völligem Bewufstsein gelangte, und durch die Einflüsse der Zeit seine Gestalt und Farbe empfing. Bedeutend, wie überall, werden wir auch in dieser Periode seines Wirkens unsern Meister finden: der Richtung seines Zeitalters theils hingegeben, theils unbewufst unterworfen, theils in oft unentschiedenem Kampfe mit derselben begriffen; und möchten wir den Werken aus jenem früheren Lebensabschnitte als den gereiften Früchten einer vor ihm begonnenen Kunstrichtung vorzugsweise unsere Liebe zuwenden, indem wir in den späteren die Klarheit und Durchbildung vermissen, die jenen so vorzüglich eigen sind, so mögen wir uns erinnern, dafs er in diesen letzten mehr grofs erscheint durch dasjenige, was durch ihn erstrebt, als was durch ihn errungen worden ist; dafs in diese, über ihrer Zeit stehenden, durch sie aber auch in ihrer Reife aufgehaltenen Werke die Keime niedergelegt sind, welche am Schlusse des siebzehnten und zu Anfange des folgenden Jahrhunderts sich zu einer neuen Kunstblüthe herrlich entfaltet, und nicht allein für Venedig und Italien, sondern auch für Deutschland reichliche Früchte gebracht haben.

In Deutschland gehörte unser Meister seit dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts zu den am meisten geachteten und beliebten Italiens. Sieben verschiedene Sammlungen [1]) geschätzter, meist geistli-

---

[1]) *Es waren folgende:*

1) *Continuatio cantionum sacrarum* 4. 5. 6. 7. 8 *et plurium vocum de festis praecipuis anni etc. studia et opera Friderici* **Lindneri** *etc. Norib. ex officina typogr. Cath. Gerlachiae* 1588. *(Sie enthält einen acht- und einen zwölfstimmigen Gesang Gabrieli's.)*

2) *Gemma musicalis, selectissimas varii styli cantiones (vulgo Italis Madrigali et Napolitone dicuntur)* 4. 5. 6 *et*

cher Gesänge waren bis 1609 daselbst erschienen, unter ihnen sechs zu Nürnberg, in denen seine Tonwerke, wie der Zahl, so auch dem inneren Werthe nach, die vorzüglichste Stelle einnahmen. Vornehmen und mächtigen Gönnern, ausgezeichneten Tonkünstlern in Deutschland nahe befreundet, wie er war, konnte es nicht fehlen, dafs man sich um ihn bewarb, dafs man hoffnungsvolle junge Künstler seiner Leitung anvertraut wünschte. So geschahe es mit *Heinrich Schütz* im Jahre 1609. Dieser, geboren zu Köstritz im Vogtlande am achten October 1585, früh durch eine vortreffliche Stimme und vorzügliche Anlagen für die Tonkunst ausgezeichnet, um die ersterwähnte Zeit bereits seit zwei Jahren Rechtsbeflissener zu Marburg, ja, im Begriff die Doctorwürde zu erlangen, gab der Aufforderung des Landgrafen Moritz nach, welcher damals jene Hochschule besuchte, und, erfreut durch die bereits erworbene Geschicklichkeit des jungen Mannes in der Tonkunst, ihm das Anerbieten machte, auf seine Kosten für einige Jahre nach Venedig zu Johannes Gabrieli zu reisen, um unter dessen Leitung die letzte Hand an seine Ausbildung zu legen. Beinahe vier Jahre lang hatte er als Schüler, wohl auch Hausgenosse unsers Meisters, sich zu Venedig aufgehalten, als ihm dieser durch den Tod entrissen wurde, im Jahre 1612. Es ist anziehend zu beobachten, wie verschieden auf Beide, den bereits gereiften, kunsterfahrnen, in Jahren vorgeschrittenen Meister, und den, in seiner Bildung durch ihn zuerst begründeten, aufstrebenden, das Neue begierig

---

plurium vocum continens etc. Lib. I. 1588. *Lib. II.* 1589: *von demselben Herausgeber gesammelt, und eben daselbst erschienen.* 5 *Madrigale Gabrieli's, jedes zu je* 6. 7. 8. 10. 12 *Stimmen sind hierin enthalten.*

3) *Corollarium cantionum sacrarum etc. ebenfalls von demselben Herausgeber gesammelt, und eben da erschienen* 1590. *Ein zehnstimmiges, zweichöriges Motett von Gabrieli enthält diese Sammlung, deren Quelle, wie die der drei vorhergehenden, die von Joh. Gabrieli bei Gardano zu Venedig* 1587 *herausgegebene Auswahl von Gesängen seines Oheims, und eigenen, ist.*

4) *Fiori del Giardino di div. eccell. autori a* 4. 5. 6. 7. 8 *et* 9 *voci: bei Paul Kaufmann zu Nürnberg* 1597. *Sie enthält ein fünfstimmiges, und zwei achtstimmige Madrigale, desgleichen zwei achtstimmige Instrumental-Canzonen von Joh. Gabrieli.*

5) a. *Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum autorum* 4. 5. 6. 7. 8. 10. 12 *et* 16 *tam vocibus quam instrumentis. Norib. ap. Paulum Kaufmann* 1598. *Sie begreift zwei sechsstimmige, zwei siebenstimmige, sieben achtstimmige Gesänge; ein zehn-, zwölf-, sechzehnstimmiges Motett von J. Gabrieli.*

b. *Sacrarum symphoniarum continuatio. Ibidem.* 1600. *Sie enthält einen sechsstimmigen Gesang, und drei sieben-, drei acht-, und zwei zehnstimmige Gesänge von J. Gabrieli.*

6) *Magnificat* 8 *tonorum divers. excell. auctorum etc. Ib.* 1600. *Ein achtstimmiges Magnificat dorischer Tonart ist hierin enthalten.*

7) *Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostrae auctorum,* 4, 5. 6. 7 *et* 8 *voc. in illustri Gymnasio Portensi ante et post cibum sumptum nunc temporis usitatarum etc. studio et labore Erhardi Bodenschatz etc. Lipsiae, excudebat Abraham Lamberg. Anno* 1603. (*Ein sieben- und ein achtstimmiges Motett von Joh. Gabrieli sind in diese Sammlung aufgenommen. Beide enthält auch die unter No.* 5 b. *erwähnte.*

Spätere in Deutschland erschienene Sammlungen, welche Werke unseres Meisters aufbewahrt haben, sind:

a. *Die vier Theile des von Abraham Schadäus und Caspar Vincentius zu Strafsburg bei Paul Ledertz herausgegebenen Promptuarii musici.* (1611. 1612. 1613. 1617.) *Sie enthalten zusammen zwölf Werke desselben: eines zu sechs, eines zu sieben, zehn zu acht Stimmen.*

b. *Die zwei Theile des von Erhard Bodenschatz herausgegebenen florilegium Portense.* (*S. das zuvor unter No.* 7) *angeführte Werk.*) *Leipzig* 1618. 1621. *Der erste Theil enthält einen siebenstimmigen und zwei achtstimmige Gesänge unseres Meisters, von denen zwei schon in der Ausgabe von* 1603 *begriffen waren. Der zweite, drei achtstimmige, welche auch in der Sammlung des Schadäus zu finden sind.*

c. *Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum autorum, quaternis,* 5. 6. 7. 8. 10. 12 *et* 16 *vocibus tam viris quam instrumentalibus accommodatae: studio et opera Caspari Hassleri etc. Norib. typis et sumptibus Pauli Kaufmanni,* 1613. *Diese Sammlung umfafst alle Gesänge Gabrieli's, welche bereits in den bei demselben Verleger um* 1598 *und* 1600 *erschienenen symphoniis sacris enthalten waren.* (*S. No.* 5 a. *und* b.)

ergreifenden Schüler, jene durch die Gestalt der Zeit bedingte, und zum grofsen Theil beschränkte, Regung eingewirkt, welche durch die Bildung der Oper, und mit derselben die Tonkunst umzugestalten trachtete. Wir widmen in der Darlegung des inneren Fortbildens der Kunst durch unsern Meister und seine Vorgänger, dieser Betrachtung eine besondere Stelle. Hier, am Schlusse unsers Berichtes über die Lebensumstände desselben, bleibt uns von den Urtheilen seiner Zeitgenossen über ihn, von den zu Venedig mit ihm lebenden, der Kirche des heiligen Marcus dienenden Tonkünstlern, nur noch Einiges nachzutragen.

Am nächsten liegt dabei ohne Zweifel dasjenige, was von seinen beiden uns bekannten Schülern über ihn ausgesprochen worden; von *Heinrich Schütz*, dem nachmals so hochgefeierten, beinahe hundert Jahre nach dem ersten Auftreten seines Meisters noch ruhmvoll auf dem Gebiete der Tonkunst thätigen Deutschen, und von *Aloys Grani*, seinem Landsmann und Mitvollstrecker seines letzten Willens, weniger berühmt, aber seines Meisters nicht unwerth, und ihm mit inniger Verehrung ergeben. Sechzehn Jahre nach dem Tode Gabrieli's, um 1628, begab sich Heinrich Schütz zum zweitenmale nach Venedig, um daselbst, (mit seinen eigenen Worten zu reden) [1], „der inzwischen aufgebrachten, neuen, und heutigen Tags gebräuchlichen Manier der Musik sich zu erkundigen." — Obgleich aber dem Neuen nachstrebend, war er dennoch mit seinen Gedanken zuerst auf seine, in der Nähe seines alten Meisters verlebten Jugendjahre, auf dessen Grösse in der Kunst gerichtet. „Als ich nach Venedig kam," (sagt er in dem Vorwort einer, ein Jahr nach seiner Ankunft von ihm herausgegebenen Sammlung geistlicher Gesänge) [2] „ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem grofsen Gabrieli die ersten Lehrjahre in meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch' ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besäfse Melpomene keinen andern Gemahl als ihn, solch ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war defs reichlich Zeuge, der ich ganzer vier Jahre lang seines Umganges genofs, gar sehr zu meinem Frommen." — Weniger pomphaft, aber herzlicher und würdiger klingen die Worte, mit denen Aloys Grani die um 1615 von ihm gesammelten, [3]) zum Theil noch ungedruckten, sechs- bis neunzehnstimmigen Gesänge seines Meisters, einem deutschen Freunde des Verewigten zueignete, dem Abte des Reichsstifts Sanct Udalrich und Afra zu Augsburg, Johannes Merck aus Mindelheim. „Ist auch dieses endliche Leben (spricht er) das wir hienieden führen, ehrwürdiger Vater Abt, noch nicht ein seeliges zu nennen, so bietet es doch zuweilen einen Vorschmack jenes seeligen und ewigen, ich meine unsterblichen Ruhm und Ehre, der Tugend eigensten Lohn; wie denn Seneca mit Recht in jenem Buche über den frühzeitigen Tod bezeugt, dafs die Tugend allein es sei, die uns Unsterblichkeit gewähren könne. Hat daher gleich Johannes Gabrieli, jener ausgezeichnete, keinem andern seines Zeitalters weichende Tonkünstler, seit einigen Jahren, von den Fesseln des Irdischen gelöst, seine leibliche und irdische Hülle abgestreift, so darf ich ihn doch mit Recht glücklich preisen, da er durch seine Tüchtigkeit, seine Wissenschaft, ewiges, unver-

---

[1]) *In der Zueignung des dritten Theils seiner symphoniae sacrae (Dresden, 1650) an den Churfürsten Johann Georg von Sachsen.* — [2]) *Symphoniae sacrae a* 3. 4. 5. 6. *Opus ecclesiasticum secundum. Venetiis apud Bartholomaeum Magni.* 1629. [3]) *Symphoniae sacrae Joannis Gabrielii Serenifs. Reip. Venet. organistae in ecclesia Divi Marci. Liber secundus. Senis,* 7, 8, 10, 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17 *et* 19 *tam vocibus quam instrumentis. Editio nova. Cum privilegio. Signum Gardani: Aere Bartholomaei Magni. Venetiis* 1615. *Sie enthalten* 32 *Gesänge: zwei sechsstimmige, zwei siebenstimmige, acht achtstimmige, drei zehnstimmige, einen elfstimmigen, sieben zwölfstimmige, einen dreizehnstimmigen, drei vierzehnstimmige, einen fünfzehn-, zwei sechzehn-, einen siebzehn- und einen neunzehnstimmigen.*

gängliches Lob und Gedächtnifs in diesem Leben sich bereitet hat. Mag er verstummt sein, der Welt, die seiner Gesänge Süssigkeit entzückt, werden diese nimmer verstummen; mag seine Hand aufgehört haben uns seine Gedanken aufzuzeichnen, was sie aufgezeichnet, wird die Nachwelt der Unvergänglichkeit zu weihen nicht aufhören; möge uns seine leibliche Erscheinung entzogen sein, in den Vereinen unserer Tonkünstler wird sein Andenken immer gegenwärtig bleiben, ja, seine grofse Kunst und Tüchtigkeit wird lebendig selbst bis zu denen dringen, die er niemals gesehen noch gekannt hat." Mit eben so inniger Verehrung endlich nennt der Augustinermönch Pater Thaddäus von Venedig, der in demselben Jahre (1615) dem Herzoge Albert von Bayern Gabrieli's nachgelassene Instrumentalstücke [1]) überreichte, unsern Meister eine Zierde der Grazien *(decus gratiarum)* indem er den Gönner des Verewigten mit dessen eigenen Worten als „Bayerns köstlichste Zierde" rühmt. Möchte es aber scheinen, als vertrügen diese Lobsprüche der nächsten Freunde unseres Meisters das Gepräge der Partheilichkeit: so werden wir doch nicht umhin können, dem Zeugnisse des Artusi Glauben beizumessen, der in seiner Darlegung der Unvollkommenheiten der Tonkunst seiner Zeit, den Johannes Gabrieli an mehren Orten unter den vorzüglichen Tonkünstlern, den Meistern der guten Schule nennt, und dem Urtheile des Michael Prätorius beizupflichten, des gründlichsten Tonmeisters und Tonlehrers seiner Zeit, welcher des Gabrieli in den meisten Abschnitten des dritten Theiles seines ***Syntagma musicum*** als Musters gedenkt, und seiner selten erwähnt, ohne ihn zugleich „den vortrefflichsten, hochberühmtesten" zu nennen; wie denn auch Seth Calvisius in seiner Abhandlung über die rechte Kenntnifs der Tonarten auf Gabrieli öfter als Muster hinweist. — —

Neben allgemeinem Anerkenntnisse hatte unser Meister aber auch des Zusammenlebens und Wirkens mit ausgezeichneten Amtsgenossen sich zu erfreuen. Von ***Balthasar Donato***, dem Nachfolger des Zarlino im Amte des Sängermeisters bei St. Marcus (seit dem neunten März 1590) sind meist nur weltliche Gesänge auf uns gekommen; einzelne geistliche, die in verschiedenen Sammlungen sich zerstreut finden, geben nicht hinreichende Gelegenheit, sein Verdienst um die kirchliche Tonkunst würdigen zu lernen. Artusi nennt auch ihn unter den besseren Tonkünstlern seiner Zeit. Schon seit 1596 war ihm ***Johannes Croce***, nach seiner Vaterstadt Chioggia oft nur ***Chiozzotto*** genannt, als Mithelfer beigesellt, und seit dem dreizehnten Juli 1603 sein Nachfolger. Wir werden bei Darlegung des inneren Bildungsganges der heiligen Tonkunst zwar nicht Gelegenheit finden können, auf ihn wiederum zurückzukommen, da er auf diese unmittelbar, weder fördernd noch umgestaltend, auf bedeutende Weise eingewirkt hat; aber unzweifelhaft gehört er zu den besseren Meistern der damaligen Zeit, zu jenen glücklichen Naturen, welche die ihnen, wenn auch nur innerhalb eines engeren Kreises, verliehenen Gaben auf das befriedigendste zu entwickeln wissen, und durch ihre liebenswürdige Eigenthümlichkeit immer anziehend bleiben. Heiter und freundlich, wie er selber im Umgange gewesen sein soll, sind auch seine geistlichen Gesänge; selbst in den ernsteren herrscht eine gewisse Weichheit, die sie denen vorzugsweise geniefsbar macht, welchen, durch die Gegenwart verwöhnt, die geistliche Tonkunst jener Zeit sonst nicht

---

[1]) *Canzoni e Sonate del Sign: Giovanni Gabrieli, organista della serenissima republica di Venezia in S. Marco. A 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15 et 22 voci: per sonar con ogni sorte d'instrumenti, con il Basso per l'Organo. Dedicate al Serenissimo Duca di Baviera dal Rev. P. F. Thaddeo da Venezia, Agostiniano. Con Privilegio. Stampa del Gardano. In Venezia* 1615. *Appresso Bartolommeo Magni. Der Instrumentalstücke sind ein und zwanzig: eines zu drei, fünf, vierzehn, funfzehn, zwei und zwanzig Stimmen: drei zu sechs, drei zu sieben, sechs zu acht, zwei zu zehn und zwei zu zwölf Stimmen.*

zusagt. So erschienen sie bereits den Kunstfreunden der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, einer Zeit, die mit den Kunstansichten der nächstvorhergehenden meist in entschiedenem Gegensatz, in Beurtheilungen von Werken früherer Meister sonst oft einseitig und ungerecht sich darstellt. „Noch, (schreibt Doglioni von ihm,) sind seine Werke in den Händen der Kunstfreunde, und werden täglich mit grofsem Beifalle von den Musikchören gesungen. Und wiewohl es scheint, als würden um des Neuen willen, das ja vorzüglich zu gefallen pflegt, die Künstler am meisten gepriesen, und als sei das zuletzt Erfundene auch immer das Beliebteste, so verhält es sich doch anders bei diesem Meister, denn je öfter man seine Gesänge hört, um desto mehr pflegen sie zu gefallen."

Julius Cäsar Martinengo aus Verona, seit dem zwei und zwanzigsten August 1609 des Croce Nachfolger, war früherhin bei der Hauptkirche zu Udine angestellt gewesen. Ueber seine Werke sind uns keine Nachrichten aufbehalten. Seine Lebendigkeit im Ausdrucke, seinen ausgesuchten Geschmack, finden wir mit allgemeinen Worten gerühmt, und können, ohne im Stande zu sein ein eigenes Urtheil über ihn zu bilden, aus der ihm anvertrauten Ehrenstelle und diesen Lobsprüchen nur schliefsen, dafs er zu den ausgezeichneten Tonkünstlern seiner Zeit gehört habe. Er starb in jugendlichem Alter, und ihm folgte seit dem neunzehnten August 1613 ***Claudio Monteverde*** aus Cremona, ein Schüler des Marco Antonio Ingegneri, und früher im Dienste Vincenz Gonzaga des ersten, Herzogs zu Mantua. Als einen der vornehmsten Beförderer jener neuen Richtung, die seit Erfindung der Oper auch der geistlichen Tonkunst sich bemeisterte, finden wir ihn von seinen Zeitgenossen, wie ihre Sinnesweise sie dem Alten zuwendete oder dem Neuen, theils bitter getadelt, theils abgöttisch verehrt. Während er, von dem Tadel jener verwundet, in der Zueignung eines geistlichen Werkes an den Papst Paul V. diesen demüthig um seinen Seegen bittet, damit (beziehungsweise auf seinen Namen): „der kleine Hügel seines Geistes immer mehr grüne, und der Mund werde des Monteverde Afterrednern verschlossen" ***(ut mons exiguus ingenii mei magis ac magis virescat in dies, et claudantur ora in Claudium loquentium iniqua)*** schreiben seine Bewunderer von ihm: „was er gethan, ist der Welt offenbar, es ist unmöglich mit rohem Kiele es sattsam zu preisen; denn gleich einem Wunder in dieser Kunst hat er menschliche Erwartung übertroffen." Wie jene abweichenden Urtheile sich gestalten konnten, wie seine Bestrebungen und Leistungen zu denen des Johannes Gabrieli sich verhalten, werden wir in dem Folgenden sehen.

Und so bleiben uns am Schlusse dieses Abschnittes nur noch die Namen der drei Nachfolger des Andreas Gabrieli bei der zweiten Orgel von St. Marcus zu erwähnen, welche Amtsgenossen seines Neffen Johannes waren: ***Vincenz Bel*** (oder ***Bell' avere,***) ***Joseph Guami,*** und ***Paul Giusto,*** welche in kurzen Zwischenräumen (den 30. December 1586, 30. October 1588, 15. September 1591) auf einander folgten. Von ihren Lebensumständen ist uns nichts Näheres bekannt: geachtet waren sie bereits seit der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Des ersten wird künftig noch zu gedenken sein, des zweiten ist in Zarlino's Zeugnisse bereits rühmlich gedacht worden, und an dem letzten lobt Doglioni vornehmlich die Uebereinstimmung seines Spiels mit dem Gesange.

VIERTES HAUPTSTÜCK.

Der gregorianische Kirchengesang; dessen Bedeutung, und das Verhältnifs der alten belgischen Meister zu demselben, zumahl Adrian Willaert's, des Stifters der Venedischen Tonschule.

Auf doppelte Weise können wir jeden Gesang betrachten. Als eine Reihe von Tönen zuerst, verschieden nach Höhe und Tiefe, in deren Verknüpfung wir dem Gesetze nachforschen, das sie zu einem Ganzen vereint. Als innig verbunden mit dem Worte sodann, das durch ihn verklärt werden soll; verschieden gestaltet von innen heraus durch dessen Inhalt, äufserlich geregelt durch sein Maafs. Enger ist die erste Betrachtungsweise, die nur den Stoff zum Gegenstande nimmt, umfassender die zweite, welche mit dem Kunstwerke, seinem innern Wesen nach, sich beschäftigt. Gedenken wir nun in dem vorliegenden Abschnitte den Zustand der Kunst heiligen Gesanges um die Zeit des Adrian Willaert, Stifters einer Venedischen Gesangschule, darzulegen, und sein Verdienst um dieselbe zu würdigen, so bietet von selbst dabei jener doppelte Gesichtspunkt sich dar. Wir beginnen mit der letzten Betrachtungsweise, denn fruchtbarer wird nach ihr uns die erste sein, wir werden auf diesem Wege uns in den Stand gesetzt finden, das Wesen, die Bedeutung der Kirchentonarten zu entwickeln, zu deren Erforschung er uns leiten wird.

Bei jeder kirchlichen Feier bietet der katholische Gottesdienst uns Gesänge verschiedener Art und mannichfaltigen Ursprunges. Die heilige Schrift freilich ist die Quelle der meisten, doch findet der Reichthum, den sie bietet, auf verschiedene Weise sich angewendet. Bald sind es ganze Gesänge gröfseren Umfanges; Psalmen und fromme Lieder, von heiligen Frauen und Männern bei besonderen Ereignissen als gesungen oder gesprochen aufgezeichnet; biblische Bruchstücke bald, in Verbindung gesetzt mit Gesängen solcher Art, oder mit Stellen der Schrift und der Väter, welche der Vorlesung bestimmt sind. In solcher Verbindung, und nach Weise derselben unterschieden, finden wir gegenwärtig Antiphonieen und Responsorien, jene den Psalmen und heiligen Liedern, diese den Lektionen gegenübergestellt, nach dieser Beziehung in den älteren Zeiten der Kirche freilich nicht zu bezeichnen. Denn was gegenwärtig diesen Namen führt, was auch zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts schon im Wesentlichen gestaltet war, wie jetzt, beschränkte in früheren Zeiten sich nicht auf biblische Bruchstücke allein. Es waren ganze Psalmen, und die Namen Antiphonie und Responsorium deuteten auf die besondere Weise des Vortrages im Gesange: wie sie der Chor nämlich, entweder in zwei Hälften gesondert, gegeneinander absang, oder mit dem Vorsänger wechselnd, das von ihm Ausgesprochene durch einstimmige Wiederholung bekräftigte. Beiden Arten heiliger Gesänge im Wesentlichen übereinstimmend, nach ihrer Stellung bei verschiedenen Theilen des Gottesdienstes aber verschieden benannt, finden wir: Invitatorien, und Introitus, Gradualien und Offertorien, deren gemeinschaftliche Quelle überall die heilige Schrift ist.

Aber auch metrische Gesänge christlicher Dichter, für einzelne Feste zu verschiedenen Zeiten besonders gedichtet, wurden seit den frühesten Zeiten der Kirche angewendet, und mit dem allgemeinen Namen Hymnen bezeichnet; bei der Messe endlich die verschiedenartigsten Gesänge zu einem Ganzen vereinigt.

Nur die Betrachtung der Art, wie alle jene Gesänge bei einer bestimmten festlichen Veranlassung angewendet wurden, vermag ein anschauliches Bild derselben zu geben. Wir wählen unter den andern kirchlichen Festen das Osterfest, als eines der bedeutungsvollsten, auch defshalb am liebsten, weil viele der dabei üblichen Gesänge durch Johannes Gabrieli in Musik gesetzt sind.

Der Frühgottesdienst, die Mette des Osterfestes, beginnt mit dem Gesange der drei ersten Psalmen Davids; ihnen folgt, je an einem der drei festlichen Tage, eine besondere Vorlesung; am ersten Tage: des Evangelii von der Auferstehung des Herrn, wie es bei Marcus im sechzehnten Kapitel aufgezeichnet ist; am zweiten: der Erzählung von den Jüngern zu Emaus; am dritten: von dem letzten Abschiede des Herrn und seiner Jünger nach seiner Auferstehung, wie beides vom Lukas im vier und zwanzigsten Kapitel berichtet wird. An den beiden ersten Ostertagen schliefsen sich dem Evangelio drei Abschnitte aus den Homilien des heiligen Gregorius an; drei dergleichen aus dem Ambrosius sind dem Evangelio des dritten Festtags beigegeben. Zwischen die Psalmen sind doppelte Antiphonieen eingeschaltet, und zwei dergleichen gehen denselben voran, von denen die erste, ihrer Stellung nach, als Einleitung zu der ganzen Feier des Tages, den Namen Invitatorium führt. Ein Responsorium folgt den beiden ersten zu verlesenden Abschnitten; dem letzten der ambrosianische Lobgesang.

Das Invitatorium:

Der Herr ist wahrhaftig auferstanden, Halleluja!

und der ihm folgende 94 (95)ste Psalm:

Kommt herzu, und lasset uns dem Herrn frohlocken, und jauchzen dem Hort unseres Heils!

rufen den Gegenstand des Festes, die Stimmung, welche es erwecken soll, sofort in das Gemüth; die anderen Psalmen, die Seeligkeit desjenigen preisend, der da Lust hat an dem Gesetze des Herrn, seine Macht rühmend, die des Tobens der Heiden spottet, bei der sein Volk Hülfe findet und Seegen, unterhalten diese Stimmung, und auf das Sinnreichste wird in den Antiphonieen aus eben diesen Psalmen und anderen Theilen der Schrift das auf den erstandenen Erlöser prophetisch hindeutende zusammengestellt.

„Ich bin, der ich bin," beginnt die erste mit den Worten Jehovah's zu Moses, als er aus dem feurigen Busche ihm den Auszug aus Aegypten verkündete, und fährt dann, wie die übrigen, fort mit Stellen aus den verlesenen Psalmen: „Ich bin, der ich bin, ich wandele nicht im Rathe der Gottlosen, sondern habe Lust zum Gesetze des Herren, Halleluja! Ich habe geheischt von meinem Vater. Halleluja! und er hat mir die Heiden zum Erbe gegeben, der Welt Ende zum Eigenthum, Halleluja! Ich lag und schlief und bin erwacht, denn der Herr hält mich! Halleluja!"

Dem ersten der vorzulesenden Abschnitte folgt am ersten Festtage ein Responsorium, genommen aus der Erzählung des Matthäus von der Auferstehung, im acht und zwanzigsten Kapitel:

„Der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu, wälzte den Stein von der Thür, setzte sich darauf, und sprach zu den Weibern: Fürchtet euch nicht, ich weifs, dafs ihr Jesum den Gekreuzigten sucht. Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommet her und sehet die Stätte, da der Herr gelegen hat. Halleluja!"

Unter dem Namen *Versus* folgen dann die Worte des Marcus im sechzehnten Kapitel:

„Und sie gingen hinein in das Grab, und sahen einen Jüngling zur rechten Hand sitzen, der hatte ein langes weifses Kleid an, und sie entsetzten sich; er aber sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht u. s. w."

wo sodann die, beiden Evangelisten gemeinsamen Worte des Engels, wie sie am Schlusse des Responsoriums früher vorkamen, das Ganze beenden.

Auf eben so bedeutsame Weise schliefst am zweiten Festtage dem zweiten verlesenen Abschnitte, der Betrachtung über die Erzählung von den Jüngern zu Emaus, das folgende Responsorium sich an:

„Er ist auferstanden der gute Hirte, der sein Leben dahingab für die Schaafe, für seine Heerde in den Tod zu gehen gewürdigt hat, Halleluja, Halleluja, Halleluja!"

und der Vers:

„Denn Christus ist als unser Passah geopfert,"

wo dann mit dem dreifachen Halleluja der Beschlufs gemacht wird.

Gesungen, in engerer Bedeutung des Worts, wurden in der alten Kirche von den eben mitgetheilten Stellen der Schrift, nur die daraus zusammengesetzten Invitatorien, Antiphonieen und Responsorien. Die Psalmen, hier, wie bei andern Theilen des Gottesdienstes, trug man auf eine Weise vor, welche die Mitte hält zwischen rednerischem Vortrage und eigentlichem Gesange. Der eigenthümlichen Gestaltung der Psalmenverse, die in der Mitte gewöhnlich einen Abschnitt zulassen, sich so in zwei Hälften theilen, die dem Hauptinhalte nach einander gleichen, schlofs auch der Vortrag sich an: zu Anfange auf einem Tone ruhend, die Stimme gegen den Abschnitt in der Mitte hin bald erhebend, bald senkend; in der zweiten Hälfte nach abermaligem Verweilen auf einem Tone, den Schlufs ganz ähnlich gestaltend. Nur bei der, jedem Schlusse eines Psalmes folgenden Doxologie: „Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste, wie es zu Anfang war, und nun und immer, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen!" pflegte man die Endworte: *seculorum amen*, wenn auch nach einer ähnlichen Formel, doch bestimmter singend zu beschliefsen. Acht verschiedene Tropen oder Kirchentöne, nach den einzelnen Psalmen, den festlichen Veranlassungen, verschieden, hatten sich hienach gebildet, durch Anfang, Mitte und die Schlufsgesangsformel zu erkennen, die man in den Psalterien durch die in dem „*seculorum amen*" enthaltenen Vokale E, u, o, u, a, e bezeichnete. Dafs man zu den Zeiten, wo kirchliche Einrichtungen sich zuerst gebildet, durch solche Art des Vortrages die Psalmen hörbarer, verständlicher zu machen gestrebt, dafs man das Bedeutendste, am meisten Bezeichnende jeden Festes durch Gesang noch eindringlicher zu machen beabsichtigt, mit diesem, wie mit einer köstlichen Einfassung, das Ganze des Gottesdienstes umgeben wollte, leuchtet ein. Als ein Hergebrachtes erhielt sich diese Einrichtung in dem Cathedralgottesdienste, nachdem die Sprache der ganzen kirchlichen Feier dem Volke bereits eine fremde geworden war.

Der Abendgottesdienst, die Vesper des Osterfestes, bietet neben fünf Psalmen und deren Antiphonieen uns noch heilige Gesänge anderer Art.

Den Psalmen: „Der Herr sprach zu meinem Herrn: setze dich zu meiner Rechten, bis dafs ich lege deine Feinde zum Schemel deiner Füfse;" „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen, im Rathe der Frommen und in der Gemeine;" „Wohl dem, der den Herrn fürchtet, der grofse Lust hat zu seinen Geboten;" „Lobet ihr Knechte des Herrn, lobet den Namen des Herrn," wie sie die Vulgata in dem Psalmbuche unter den Zahlen 109 bis 112 enthält, folgt der, in derselben mit der Zahl 113 bezeichnete,

den 114 und 115ten Psalm der lutherischen Bibelübersetzung zusammenfassende heilige Gesang: „Da Israel aus Aegypten zog," die Auswanderung des Hauses Jakobs aus dem fremden Volke, als prophetische Verkündigung aufstellend der Auswanderung von der Knechtschaft des Gesetzes, zu der Freiheit des Evangelii, errungen durch denjenigen, der da war der Erstling derer, die schlafen. Für diesen Psalm gab es, abweichend von den übrigen acht Kirchentönen, einen besonderen neunten, ihm eigenthümlichen, der Pilgerton genannt *(tonus peregrinus)*, eine Gesangsformel, die in manchen lutherischen Gemeinen noch dem deutschen Magnificat sich angepafst findet. Aeltere Breviarien, namentlich die der Kirche des heiligen Marcus zu Venedig, welche auch seit den durch Pius V. eingeführten Veränderungen der katholischen Liturgie noch alte Gebräuche beibehielt, schreiben nach den erwähnten Psalmen noch den Gesang der Hymnen vor: ***Jesu nostra redemtio; Ad coenam Agni providi***, von denen namentlich der letzte die christliche Bedeutung des vorangegangenen Psalmes näher entwickelt:

Bereitet zu des Lammes Mahl
Mit weifsen Kleidern angethan,
Da hinter uns des Meeres Bahn,
Des Heilands Lob nun hebet an [1]).

Der neuere katholische Cultus schliefst in der Osterfeier den Gesang der Hymnen aus.

Die Hymnen, metrische Gesänge frommer Dichter christlicher Zeit, bald in gereimten Versen, wie die eben angeführten, bald in antiken Maafsen mit hindurchklingenden Reimen, wie die noch in der lutherischen Kirche an manchen Orten in deutscher Uebertragung und mit geringer Veränderung ihrer alten Weisen üblichen: ***A solis ortus cardine; Vita sanctorum decus angelorum etc.*** unterscheiden hiedurch schon von andern heiligen Gesängen sich hinlänglich. Die Vesper endlich wird mit dem Magnificat beschlossen, dem Lobgesange der heiligen Jungfrau (Luc. II.): „Meine Seele erhebet den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes;" einem Gesange, der, gegenübergestellt der prophetischen Verheifsung des 109 (110ten) Psalmes, die Erfüllung verkündet, nicht in irdischer Pracht und Herrlichkeit, welche vergehet vor dem Hauche des Herrn, der die Gewaltigen stöfset vom Stuhl und die Niedrigen erhöhet, sondern in dem Erwachen eines innern, neuen, heiligen, in Demuth begonnenen Lebens.

Dieser Gesang, in seiner äufsern Einrichtung den Psalmen ähnlich, (wie denn die ***Cantica*** auch ***Psalmi majores***, die gröfsern Psalmen, genannt werden) wurde in der Kirche, den festlichen Veranlassungen zufolge, ebenfalls wie die Psalmen nach acht vorhandenen Tropen oder Kirchentönen vorgetragen. Nur waren die Intonationen festlicher, gesangähnlicher, als bei diesen. Seit der Reformation ist, wie schon erwähnt worden, dem Magnificat in der lutherischen Kirche nur der, bei demselben früher nicht gebräuchliche Pilgerton geblieben. Zwischen den Psalmen und dem Lobgesange der Maria, die durch ihren Vortrag auf die angegebene Weise unterschieden, und dennoch einander genähert waren, traten ihre Antiphonieen hervor, gesungen im strengeren Sinne. Der Hymnus aber zeichnete sich vor der ganzen heiligen Feier besonders aus: der gemessene Schritt seiner Worte gab auch seiner Gesangsweise eine bestimmter gezeichnete Gestalt, da Antiphonieen und Responsorien, wie wir gesehen haben, in ungebundener Rede verfafst, aus zusammengereihten einzelnen Stellen der Schrift bestanden.

---

[1]) *Ad coenam agni providi*
Et stolis albis candidi
Post transitum maris rubri
Christo canamus principi.

Die Messe endlich, der Haupttheil des katholischen Gottesdienstes, bietet uns eine Reihe mannigfach zusammengesetzter Gesänge. Dem Osterfeste sind mit allen hohen Festen gewisse derselben gemeinschaftlich, deren Inhalt, als allgemein bekannt, wir nur andeuten. Es sind diese: das Kyrie und Christe eleison; das Gloria, unter dem Namen des Morgengesanges schon in der ältesten christlichen Kirche bekannt, zusammengesetzt aus dem Lobgesange der Engel bei der Geburt des Erlösers, aus Gebeten und Danksagungen; das Nicänische Glaubensbekenntnifs; das dreimal Heilig, der Lobgesang der Cherubim in dem Gesichte des Esaias; endlich das Agnus Dei. Stetig ihrem Inhalte nach, in ihren Gesangsweisen wechselnd (bis auf das Credo) nach den verschiedenen heiligen Zeiten, den Festen der Jungfrau, der Engel und der Apostel, bezeichnen sie diese nur durch eine Verschiedenheit solcher Art. Eigenthümlich aber, ihrer Gesangsweise und ihrem Inhalte nach, treten, den verschiedenen festlichen Veranlassungen zufolge, heraus: der Introitus, das Graduale, die Sequenz, das Offertorium, die, dem dreimal Heilig vorangehende Präfation.

In seiner musikalischen Behandlung den Antiphonieen ähnlich, beginnt der Introitus die Feier des Hochamtes am Osterfeste, theils mit den eigenen Worten des 138 (139sten) Psalmes, theils mit solchen, die auf seinen Inhalt deuten; zwischen diesen läfst ein dreifaches Halleluja sich hören:

„Ich bin auferstanden, und bin noch bei dir, Halleluja: du hältst deine Hand über mir, Halleluja: solches Erkenntnifs ist mir zu wunderbar und zu hoch, Halleluja! Herr du erforschest mich und kennest mich: ich sitze oder ich stehe auf, so weifst du es."

Diesem Eingange schliefsen Kyrie und Gloria sich an, den Vater und den Sohn um Erbarmen flehend; in dem Gesange der Engel bei der Geburt des Herrn sodann, und den damit verbundenen Worten des Lobes und Gebetes, das höchste Erbarmen preisend.

Das Graduale folgt dem aus dem fünften Kapitel des ersten Corintherbriefes vorgelesenen Abschnitte, und leitet die Vorlesung des Evangelii ein. Eine alterthümliche, in der Kirche des heiligen Marcus zu Venedig beibehaltene Sitte erklärt anschaulich seine Benennung. Noch jetzt stehen zur Rechten und Linken des Hochaltars dort zwei erhabene Bühnen *(ambones)*, zu denen Stufen hinanführen. Der Diakon, wenn er die Epistel von der einen Bühne verlesen, tritt zu dem Hochaltar, und, nachdem er das Evangelienbuch von dessen Mitte geholt, besteigt er die andere, um von ihr das Evangelium zu verkünden. Während dessen ertönt eben das Graduale, angestimmt von dem Sängerchor auf den Stufen des *ambo*. Es beginnt mit Worten des 117 (118)ten Psalms, und indem es damit Stellen aus dem verlesenen Abschnitte verbindet, tritt es zu ihm in ein Verhältnifs wie das der Antiphonieen zu ihren Psalmen. Seine Gesangsweise, in früheren Zeiten von dem Vorsänger und dem Chore wechselnd vorgetragen, ist im Wesentlichen der des Introitus ähnlich, nur dafs sie reicher, festlicher tönt, und sich durch bestimmtere Einschnitte auszeichnet:

„Diefs ist der Tag, den der Herr macht, lasset uns freuen und fröhlich darinnen sein."

„Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich, Halleluja, Halleluja!"

„Auch wir haben ein Osterlamm, Christus, für uns geopfert."

„Lasset uns Ostern halten in dem Süfsteige der Lauterkeit und der Wahrheit."

Dem Graduale folgt unmittelbar die Sequenz, früher bei allen Festen, jetzt nur noch bei einigen in der katholischen Kirche üblich, bald in gebundener, bald, wie hier, in ungebundener Rede verfafst, durch welche hie und da ein Reim hinklingt; ausgezeichnet vor den übrigen heiligen Liedern bei der

Messe durch die Einrichtung ihrer Gesangsweise, die, aller sonstigen Verschiedenheit ungeachtet, dennoch in den Hauptzügen allen Sequenzen gemein ist. Die Gesangsweise aller nämlich besteht aus mehren, einander gleichartigen Abschnitten, deren einige verschiedenen Abtheilungen des Textes öfter angepafst sind, in derselben Art, wie dieses in der bekannten alten Melodie des ambrosianischen Lobgesanges geschieht. Ihren Namen trägt die Sequenz nach ihrem Ursprunge. Uebereinstimmenden Zeugnissen gemäfs entstand sie aus Dehnungen, mit welchen man singend die letzte Sylbe des dreifachen Halleluja an hohen Festen ausschmückte: aus dem wortlosen Jubel, der dem Gesange folgte, das Lob im himmlischen Vaterlande anzudeuten, für das hienieden die Worte fehlten, welche frommer Sinn dennoch in späterer Zeit ihm anzupassen suchte.

Die Worte der folgenden Ostersequenz sind nirgend bestimmt aus der Schrift entnommen, sie enthalten nur Anklänge aus derselben:

„Dem Passahopfer weihet Lobgesänge, ihr Christen. Das Lamm hat die Schaafe erlöset, Christus, der Unschuldige, hat dem Vater versöhnet die Sünder."

„Der Tod und das Leben rangen in wunderbarem Kampfe, der Fürst des Lebens, der gestorbene, regieret lebendig."

„Maria, sage, was du geschauet auf deinem Wege?"

„„Christi, des Lebendigen Grab, des Auferstandenen Herrlichkeit hab' ich geschauet.""

„„Die Engel, defs Zeugen: das Schweifstuch und die Kleider.""

„„Christus, meine Hoffnung, ist erstanden, er gehet euch vorauf in Galiläa.""

„Mehr ist zu glauben Maria, der einen, Wahrhaften, als der Schaar der Juden, der lügenhaften."

„Wir wissen, dafs Christus wahrhaft auferstanden ist von den Todten: du, unser Sieger, unser König, erbarme dich unser! Amen, Halleluja!"

Der Sequenz schliefst die Vorlesung des Evangelii von der Auferstehung sich an, nach dem sechzehnten Kapitel des Marcus; dieser das nicänische Glaubensbekenntnifs; sodann (während in älterer Zeit die Gläubigen, ihre Spenden niederzulegen, der Priester, die Hostie darzubieten, vor den Altar traten) wird das Offertorium gesungen, aus dem neunten und zehnten Verse des 75 (76)ten Psalmes genommen:

„Es erschrickt das Erdreich und wird stille, wenn Gott sich aufmachet zu richten."

Seine Gesangsweise gleicht der den Antiphonieen eigenthümlichen.

Nun beginnt die Präfation. Wie bei der Messe der Weihe des Brotes und des Kelches, so gehet sie am grofsen Sabbath vor Ostern der Weihe der Osterkerze und des Wassers voran. Für die verschiedenen heiligen Zeiten, die Feste der heiligen Jungfrau, der Apostel, der Evangelisten u. s. w. dem Inhalte nach wechselnd, ist der für sie festgesetzte Gesang nur in so fern verschieden, als er sich abweichenden Worten anzuschmiegen hat. Wechselgesänge, früher wohl des Liturgen und der Gemeine, später des Priesters und Sängerchors, gehen ihr voran; der Priester leitet sodann, allein singend, mit ihr die Weihung und das während derselben gesungene dreimal Heilig ein. Im Wesentlichen kann man den, obgleich reicher geschmückten Gesang der Präfation, dem der Psalmen ähnlich nennen. Er läfst, wie die für jene bestimmten Weisen, sich in zwei zu einander gehörende Abschnitte theilen, von denen der erste, so oft nach einander wiederholt, als es die vorzutragenden Worte erheischen, mit Erhebung der Stimme die ersten Sätze jeder Periode schliefst; der zweite, mit einer wiederkehrenden Schlufsformel den Schlufssatz derselben bezeichnet. Folgende sind die Worte der Präfation am Osterfeste. Die Wechselgesänge mit denen sie beginnt, treten

durch den Inhalt schon vollkommen deutlich heraus; die mittleren und Hauptabschnitte, wie die Formel des Gesanges sie hervorhebt, sind durch Absätze bezeichnet.

„Der Herr sei mit euch — und mit deinem Geiste. Aufwärts die Herzen — haben wir zu dem Herrn. Lasset uns dem Herrn unserm Gotte danken — würdig ist es und gerecht.
Wahrhaft würdig ist es und gerecht, billig und heilsam,
Dich, o Herr, wie zu jeder Zeit, so vor Allem an diesem Tage, herrlich zu verkünden,
Wo Christus, unser Osterlamm, für uns geopfert ist. —
Denn er ist das wahrhafte Lamm, das der Welt Sünde trug,
Das durch seinen Tod unsern Tod vernichtete,
Und auferstehend uns das Leben wiederbrachte. —
Und um des willen, mit den Engeln und Erzengeln,
Mit den Fürstenthümern und Herrschaften, *(thronis et dominationibus)*
mit allen himmlischen Heerschaaren, tönt unser Lied zu deinem Preise, da wir unaufhörlich singen:
Heilig! Heilig! Heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll,
Hosianna in der Höhe!
Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn,
Hosianna in der Höhe!"

Der Schlufsgesang der Messe: „Du Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt, erbarme dich unser, gieb uns Frieden," veranlafst uns zu keiner besonderen Bemerkung.

Ueberschauen wir nun noch einmal jene verschieden gearteten Gesänge, wie in ihrer Anwendung bei einem bestimmten Feste wir sie uns vorüber gehen liefsen, so nehmen wir eine Steigerung deutlich wahr, von dem der Rede sich mehr nähernden Vortrage, bis zu feierlichem, künstlichem Gesange. Das unter dem Namen „Lektionen," als der Vorlesung bestimmt, unmittelbar Bezeichnete, tritt durch erhöhten Ton über die gewöhnliche Rede allein hinaus; zum Gesange wird es in der heiligen Woche, wo die Klagelieder des Jeremias einen Theil der Lektionen bei den Metten einnehmen. Höher erhebt sich die Stimme bei der Vorlesung des Evangelii; eine gesangartige Schlufsformel bezeichnet die einzelnen Abschnitte des Verlesenen, und tritt an dessen Ende noch bestimmter heraus. Gesangähnlicher wird auch der Vortrag des Evangelii in der heiligen Woche. Drei Priester, im Vereine mit dem Chore, lassen aus der schlichten Erzählung des Evangelisten von der Leidensgeschichte, die Reden des Herrn, seiner Jünger, seiner Richter und Peiniger, das Geschrei des Volkes, fast dramatisch uns vorübergehen. Die Psalmen und heiligen Lieder zeigen in schicklicher Steigerung schon eine förmliche Gesangsweise, die sich in zwei einander entsprechende Hälften theilt, in bestimmter gestaltetem Gesange endet. Aehnlich geordnet, geht die Präfation, nach dem ungleichen Wechsel der beiden, ihr mit den Psalmenweisen gemeinschaftlichen Hälften, zum Gesange immer mehr sich erhebend, endlich in die feierlichen Töne des dreimal Heilig über.

Wie nun diese, der Rede verhältnifsmäfsig ähnlicheren Theile des Kirchengesanges sich zum Gesange allmählig steigern, so auch entfaltet sich dieser immer bestimmter, immer reicher: von den Invitatorien und Introitus an, welche die heilige Feier einleiten, zu den, zwischen den Psalmen sich hervorhebenden Antiphonieen, den im Wechselgesange schon künstlicher heraustretenden Responsorien, bis zu

dem festlichen Gesange der Hymnen, deren rhythmische Weisen, bei gleichartigen Strophen wiederkehrend, sich um so fester einprägen.

Bei dem Kyrie, dem Sanctus und Agnus Dei in der Messe, tritt das Wort schon fast ganz zurück gegen den Gesang, der in mannigfaltigen Tonverbindungen hier um so geschmückter, ja am höchsten gesteigert erscheint, als er nur wenigen Worten sich anzuschliefsen hat. Zwischen den gröfseren, ungleichartigen Massen des Gloria und Credo hebt die Sequenz, am bestimmtesten gestaltet, sich heraus, mehre mit einander wechselnde Gesangsweisen zu einem Ganzen verbindend. Die Introitus, die Gradualia und Offertorien, die übrigen Gesänge und Vorlesungen einleitend, und zwischen sie hindurch gewebt, machen diesen Theil des Gottesdienstes, den Mittelpunkt jeder kirchlich-katholischen Feier, auch in Hinsicht des Gesanges zu dem am reichsten, am mannigfaltigsten ausgestatteten.

So war, seinen Grundzügen nach, der Kirchengesang beschaffen, so stellte sein Verhältnifs zu dem Worte sich dar, dem er zunächst sich anschlofs, so zu dem Geiste, der in Anordnung des ganzen Gottesdienstes waltete, als, nach dürftigen und spärlichen Anfängen, um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, in den Niederlanden eine neue frische Blüthe durch die Kunst der Harmonie aus ihm sich entfaltete. So auch bestand er zu Venedig, als um den Anfang des sechzehnten, Adrian Willaert jener, bis dahin nur als fremde Blüthe dort gepflegten Kunst, eine heimische Stätte bereiten sollte. Fragen wir nun, wie jene Kunst damals beschaffen gewesen, so können wir diese Frage nicht anders genügend beantworten, als wenn wir jenen alt- überlieferten, so mannigfach gestalteten Kirchengesang zuvor auch aus jenem zweiten, zu Anfange bereits aufgestellten, Gesichtspunkte betrachtet haben; nach dem Stoffe, aus dem er gebildet worden, den Tonreihen, die ihm zu Grunde liegen.

Schon zuvor haben wir gesehen, dafs für die Intonation der Psalmen und heiligen Lieder acht sogenannte Tropen üblich waren, denen für den Psalm: „da Israel aus Aegypten zog" ein neunter, der Pilgerton, sich gesellte; dafs diese Formeln für eine Art redeähnlichen Gesanges, nach der Weise unterschieden wurden, wie der Stimme vorgeschrieben war, zu Anfange sich zu erheben, in der Mitte des Verses zu einem Ruhepunkte, am Ende zu einem völligen Schlusse überzugehen. Nach diesem Maafse jedoch konnte man die übrigen, in angemessener Steigerung immer künstlicher ausgebildeten Kirchengesänge nicht messen. Jene Formeln waren zumeist auf einen Umfang von nur fünf Tönen beschränkt; diese andern Gesänge erfüllten nicht allein gewöhnlich den Umfang einer Octave, sie gingen auch wohl darüber hinaus. Dennoch wollte man auch hier jene kirchlich einmal geheiligte Zahl beibehalten, sie durch ein Gesetz rechtfertigen, entwickelt aus den Tonreihen, die jenen Gesängen zu Grunde lagen. Oft aber fand man sich dabei in Widersprüchen befangen. Denn das Ergebnifs rücksichtsloser Forschung stimmte selten dem kirchlich Festgesetzten und Geheiligten überein, oder dem von den Alten Gelehrten, wie es der Zeit, nach Maafsgabe ihrer Kenntnifs, ihres Verständnisses derselben, erschien. So finden wir denn in den alten Tonlehrern aus dem sechsten bis zum zehnten Jahrhundert hinab, deren Sammlung wir dem Fleifse des Abtes Gerbert verdanken, bald funfzehn, bald zwölf, bald neun und bald acht Tonarten genannt, und jene Zahl, bald auf die Bewegung der Himmelskörper, die Verrichtung verschiedener Organe bei Hervorbringung der menschlichen Stimme, die Lehre von den Wohlklängen, mehr oder minder sinnreich und anschaulich gegründet, den Tonarten griechische Benennungen, doch nicht immer auf gleiche Weise beigelegt, oft sie nur durch Zahlen bezeichnet [1]). Seit dem elften Jahrhundert, über-

[1]) *Cassiodor (Gerbert scriptores I. p.* 17*) nimmt* 15 *Töne an (im sechsten Jahrhundert) so auch (im neunten) Remigius von Auxerre (ib. p.* 65. 66.*). Der erste gründet sie auf seine Theorie von den Wohlklängen; der zweite nimmt* 5 *prin-*

haupt, nachdem Guido von Arezzo der Lehre gröfsere Bestimmtheit gegeben, bis auf Glarean, der um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts eine andere Ansicht vertheidigte, sind ziemlich allgemein acht Kirchentöne angenommen, und diese gegründet auf die verschiedene Weise, wie die Lage der halben Töne sich verändert, wenn die diatonische Leiter ohne willkührliche Erhöhung ihrer Glieder mit dem einen oder dem andern derselben begonnen wird. Dafs man so gelehrt, ist unbestrittene Thatsache; woher aber jene, dem Anscheine nach, völlig willkührliche Lehre? Denn, besteht die diatonische Leiter ohne Zweifel aus nur sieben Tönen, weil die Octave als Schlufston Wiederholung des Grundtons ist, und kann diese daher als Anfangspunkt einer neuen Reihe, einer, von denen welche die vorangehenden Töne beginnen und bilden, wesentlich verschiedenen, nicht angesehen werden; woher acht, und nicht vielmehr sieben Tonarten? Und lehrte man, dafs jede Tonart in Haupt- und Nebenton unterschieden werden müsse; weshalb nicht vierzehn Tonarten in Allem? Eine innere Nothwendigkeit der angenommenen Zahl vermögen wir nicht aufzufinden, wohl aber wird jene Annahme durch den Geist der Zeit, die ihr eigenthümliche Art wissenschaftlicher Forschung gerechtfertigt. Die griechischen Tonlehrer beschlossen ihre drei Klanggeschlechter, das diatonische, chromatische, und enharmonische, innerhalb einer Reihe von vier Tönen, einem Tetrachord, dessen äufserste Tongrenzen das Verhältnifs einer Quarte darstellten; durch Verknüpfung solcher Reihen, durch Wiederholung der in ihren beschlossenen Verhältnisse, bildeten sie ihre Tonarten. Die gefeierten Alten ehrte man als Quelle aller Erkenntnifs, schöpfte man auch, selbst bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts noch, nicht aus ihren Tonlehrern unmittelbar, sondern meist nur aus Boethius die Kenntnifs der bei ihnen gangbaren Grundsätze. Ihnen nachfolgend beschränkte man sich auf vier Grundtöne aller Tonarten, unser D, E, F, G; enthielten sie doch in ihrer Folge die Verhältnisse des kleinen und grofsen Tons und des Halbtons, deren Zusammensetzung die diatonische Leiter, und alle gröfseren, in derselben vorkommenden Tonverhältnisse bildete; in ihnen, so glaubte man, sei defshalb auch das Reich der Töne vollständig erschlossen. Jedem der durch sie begonnenen Haupttöne, wurde nun, nach dem Vorgange der Alten, noch eine Nebentonart beigesellt, eine Reihe, bezogen zwar auf denselben Grundton, doch von ihm aufwärts nur bis zu seiner Quinte, abwärts dagegen bis hinab zu seiner Unterquarte sich erstreckend. Als äufserste Grenzen dieser vier neuen Reihen ergaben sich so die Töne A, H, C, D; mit den Grundtönen der Haupttonarten zu einer Reihe vereinigt, stellten sie die acht Töne der Octave vollständig dar, und die Zahl acht erschien, als alle Tonarten in sich beschliefsend, durch die Lehre der Alten, durch ein von der Kirche geheiligtes Gesetz, vollkommen gerechtfertigt. Aber die Kirche auch hatte dasselbe nicht ohne tieferen Grund geheiligt. Ein wunderbares Geheimnifs, sagte man, waltet, wie über den Zahlen im Allgemeinen, so vornehmlich über der Vier und Acht. Erschliefst in ihnen sich nicht die Bedeutung alles Irdischen wie Geistigen? Aus vier Elementen ist gebildet, was uns umgiebt, in dem Wechsel der vier Zeiten des Jahres, in vier Temperamenten, offenbart sich uns die Eigenthümlichkeit der Erde und des Menschen. Vier Evangelisten haben uns die Geheimnisse der Offenbarung verkündet; am achten Tage wurde Jesus dem Vater geweiht, am achten nach seinem Einzuge in die heilige Stadt erstand er von den Todten. Achtfach sind die Freuden der Seeligkeit; und zeigt uns nicht endlich, wenn wir zu den Tönen zurückkehren, das Ver-

cipales an, und setzt jedem 2 Nebentöne zur Seite. Berno Augiensis (im 11ten Jahrhundert) gründet 9 Töne auf die Verrichtungen verschiedener Organe; nennt acht als im kirchlichen Gebrauch, erwähnt jedoch die Meinung einiger, welche deren zwölf annehmen. Aurelian von Rheims, (im neunten) Notker, Huebald, Regino von Prüm und Oddo von Clügny (im zehnten Jahrhundert) nennen acht, und überhaupt so Guido's Nachfolger.

hältnifs der Octave in seinen beiden ungleichen Hälften, deren doppelte Zusammenfügung Haupt- und Nebentöne giebt, sinnbildlich das alte und neue Testament, die Liebe Gottes und des Nächsten, das thätige und beschauliche Leben?

So bereitwillig wir jenen frommen Sinn ehren, der in allem Irdischen ein bedeutungsvolles Sinnbild des Ewigen fand, der die Form, in welcher die ewige Ordnung der Dinge von ihm angeschaut worden, auf jedes Einzelne übertrug; so wenig werden wir dennoch durch jene Lehre uns befriedigt finden können, da sie, nicht sowohl ein in dem Wesen der Töne beruhendes Gesetz für deren Verknüpfungen zu erforschen, als ein bereits einseitig angenommenes, als allgemein gültig zu rechtfertigen strebt. Dafs auch die frühere Zeit, so wenig, als die spätere, völlig davon überzeugt worden sei, ergeben schon die angeführten, neben der allgemeinen Lehre dennoch vorkommenden Abweichungen, und deren mannichfach versuchte Begründung. So künstlich aber auch späterhin Glarean und Zarlino, jener in der ersten, dieser in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, ihr neues Lehrgebäude von zwölf Tonarten aufzuführen streben, so scharfsinnig sie es zu rechtfertigen trachten, immer fühlen wir uns unbefriedigt; jene Richtung auf das Sinnbildliche, in der die Zahl lebendig wird, ist verlassen, die Zahl, das durch sie ausgedrückte Verhältnifs herrschen in ihrer Nacktheit, die Regel erscheint als beengende Schranke, die Ausübung in stetem Widerstreit mit derselben. Wir erfahren durch jene Lehrgebäude nicht, ob eine, und welche, eigenthümliche Anschauung der Tonwelt jener Zeit aufgegangen sei; wir hören nur, wie es mit den Tonarten beschaffen sein müsse, und dafs nur einzelne Meister, und unter diesen am wenigsten die ausgezeichneten, diesen strengen Forderungen genügt haben. Die eigenthümliche Gliederung einer jeden dieser Tonarten, so scheint es, müsse auch den innerhalb derselben gebildeten Melodieen eine besondere Färbung geben, einer jeden von ihnen verschiedene Wendungen und Ausweichungen aneignen, überhaupt eine jede mit dem Kreise der anderen mannichfach verknüpfen. Die Eigenschaften jeder Tonart nun legt uns Zarlino, weitläufig beschreibend, jedesmal dar, ohne sie jedoch aus ihrem Wesen überzeugend zu entwickeln; zu unserm Befremden aber weist er einer jeden von ihnen gleiche Ausweichungen an. Wenn in früherer Zeit, bis in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, bei nur dürftigen Ueberbleibseln von Tonwerken, wir auf die Berichte der Tonlehrer uns fast ausschliefsend beschränkt finden, und, — einzelne Hinweisungen auf den alten, überlieferten Kirchengesang ausgenommen — der lebendigen Beispiele ganz entbehren müssen, weil die beigebrachten, theils zum Beweise des eben vorgetragenen Lehrsatzes erst erfunden, theils, wie deren die meisten bei Franco, offenbar unrichtig niedergeschrieben sind, da sie weder zu den vorangehenden Lehrsätzen passen, noch innere Uebereinstimmung der in ihnen verknüpften Töne darstellen: so sehen wir in dem Zeitalter jener späteren Tonlehrer — aller Verwahrlosung musikalischer Denkmahle aus jener Zeit ungeachtet — uns einem Reichthume von selbständigen Werken gegenüber; und will es der Lehre nicht gelingen, vollkommene Uebereinstimmung mit der Kunstübung zu erreichen, durch innere überzeugende Kraft uns zu gewinnen, so rechtfertigt sich die Voraussetzung: sie habe mit der gleichzeitigen Fortbildung der Kunstübung nicht Schritt gehalten, sie könne nur in sehr beschränktem Sinne als Schlüssel für dieselbe gelten; wer die Tonkunst, namentlich das Wesen der Tonarten jener Zeit wolle kennen lernen, sei an ihre Werke fast ausschliefslich zu verweisen; er habe nicht *sie* nach der *Lehre*, sondern die *Lehre* nach *ihnen* zu prüfen, nach dem Leben der Töne, das in ihnen sich erschliefse.

Freilich hat mancher Forscher, unwillig und ermüdet, von jenem beschwerlichen Wege sich bald abgewendet. Wie die Erzeugnisse der Tonkunst überhaupt, so bieten auch die Werke jener Zeit nicht

bereitwillig seiner Forschung sich dar, gleich den Werken der bildenden Künste. Aus todten Zeichen, in welche sie niedergelegt sind, mufs er sie mühsam erst wieder beleben, das für die Ausführung in seine einzelnen Theile Zerlegte aus denselben sich wieder aufbauen; und will er sich nicht begnügen, im Geiste allein die Anschauung des Kunstwerkes zu erringen, so hat er eine Mehrzahl von Kräften um sich zu versammeln, sie mit Anstrengung heran zu bilden, um den sinnlichen Eindruck zu gewinnen. Darum auch hat die Mehrzahl, der Forschung in den Lehrgebäuden sich zugewendet, welche den Wifsbegierigen zur Ergründung sofort vorliegen, welche überall nur Bekanntes voraussetzen, den Ton, und das mefsbare Verhältnifs, auf das er zurückgeführt wird, und hienach nur einfache Thätigkeit des Verstandes erheischen, um in sie einzudringen. Mit Ueberzeugung wählen wir jenen anderen, mühseeligen zwar, doch sicheren Weg; und — widersprechend, wie es scheinen möge, dennoch ist es wahr — die Tonlehrer jener Zeit selber werden ihn uns ebnen helfen; wenn auch nicht durch das von ihnen ausgesprochene W o r t unmittelbar, doch durch den ganzen S i n n und die Eigenthümlichkeit ihres Verfahrens.

Glarean lehrt um 1547 von sechs Haupttönen, die er nach Lage des Halbtons unterscheidet; dem dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen, aeolischen und ionischen; in dem schon zuvor entwickelten Sinne gesellt er einem jeden von ihnen einen Nebenton, dessen Verwandtschaft mit seinem Henptone, (jedoch bei vorwaltender Richtung nach der Tiefe) durch die Benennung des hypodorischen, hypophrygischen u. s. w. ausgedrückt wird. Mehrstimmige Beispiele dienen ihm als Belege seiner Lehre; doch findet er eben bei den besten Meistern die häufigsten Abweichungen von derselben; eine seiner Tonarten, die lydische, weifs er nur an unzureichenden Mustern nachzuweisen. Dieses Mifsverhältnifs zwischen Lehre und Kunst in jener Zeit, dem wir in dem Folgenden eine genauere Betrachtung widmen werden, befestigt in uns die Ueberzeugung: der harmonischen Kunst, in welcher Sinn und innerer Gehalt jeder Tonart sich erschliefst, dürfe — wie Glarean mit Recht lehre — ein höheres Alter nicht beigemessen werden, als ein bis in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts hinaufreichendes; früherer Andeutungen und Versuche ungeachtet, denen eben nur als solchen, um des Strebens willen in das Wesen der Zusammenklänge einzudringen, die geheimnifsvollen Beziehungen zu fassen, denen zufolge die Töne einander suchen und widerstreben, ein Werth zugestanden werden kann. Das frische Jugendalter der Kunst harmonischer Stimmenverknüpfung, so behauptet Glarean, habe etwa siebzig Jahre [1]) vor seiner Zeit begonnen; um 1470 hienach, mit Hobrecht und Okenheim, den Lehrern und Vorgängern des Josquin des Prés. Dreifsig Jahre [2]) nach jenem Zeitpunkte sei ihr männliches Alter eingetreten; also mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, den späteren Lebensjahren Josquins. Noch um fünf und zwanzig Jahre später [3]) sei sie zu ihrer völligen Reife gediehen; mit dem Zeitalter Willaert's also, und der beginnenden venedischen Schule; finden wir auch deren Meister bei ihm nicht genannt. Nun aber weissagt er derselben ihr herannahendes Greisenalter, weil sie in Tändelei versunken sei, die Spur der Alten verlasse, die Grenzen der Tonarten nicht mehr beobachte, in einen verkehrten Gesang verfalle. Ein ähnliches Urtheil aber fällt er bereits über den von ihm so hoch gefeierten und verehrten Josquin, der ihm zufolge dem kräftigen, männlichen Alter der Kunst angehört, wenn er von ihm, fast mit denselben Worten, behauptet: er mifskenne die Grenzen der Tonarten, er strebe auf verkehrte Weise nach Neuem und Unerhörtem. Ein so auffallender Widerspruch ist nur durch die Annahme aufzulösen: Bei dem

---

[1]) *Ante annos LXX.* [2]) *Ante annos XL: also* 30 *Jahre* n a c h *jenem ersten Zeitpunkt.* [3]) *A XXV jam annis. Dodecachord: p.* 240. 241. *Lib. III. Cap.* 13.

Lobe jenes Meisters rede des Verfassers richtiger Kunstsinn, bei dem Tadel, sein, durch die von ihm verfochtene Lehre mifsleitetes Urtheil. Mit dieser Annahme freilich fällt Glarean's Behauptung von einem bereits beschlossenen Kreise der Kunstbildung dahin, an welchen zu glauben wir ohnehin nicht geneigt sein dürften; denn was ihm den Verfall andeutet, hätte ja schon jene Zeit eigenthümlich bezeichnet, die der völligen Reife der Kunst erst voranging. Sein Zeugnifs über das Alter derselben aber gewinnt überzeugende Kraft. Einmal sehen wir deutlich aus jenem schwankenden Wechsel des Tadels und des Lobes, damals habe etwas sich zu entwickeln begonnen, das dem bisher angenommenen Maafse, oder doch einem, in gleichem Sinne neu aufgestellten, widerstrebend, Tadel und Widerspruch erregen müssen, während ein Keim neuen Lebens dennoch darinn nicht ungeahnet geblieben sei. Dann ist es bemerkenswerth, dafs Glareans Prüfung der von ihm mitgetheilten Tonbeispiele immer nur jede einzelne der zu einem Ganzen verwobenen Stimmen zum Gegenstande hat. Haupt- und Nebenton, auch wohl eine andere verwandte Tonart, erklingen ihm in den verschiedenen Stimmen zugleich, wie z. B. mit dem hypodorischen Tenor ein dorischer, oft auch aeolischer Bafs, mit dem phrygischen Tenor ein aeolischer Sopran und Bafs.[1]) Von Ausweichungen also ist nur in jenen einzelnen Stimmen, nicht in dem durch eine Regel geordneten Zusammenklange aller die Rede; da jener Zusammenklang aber, das zunächst durch das Ohr Vernommene, bei höherem Alter der harmonischen Kunst die Forschung auf das ihm zu Grunde liegende Gesetz nothwendig würde haben leiten müssen, so ergiebt sich die Folgerung: man habe das Ganze defshalb nur nach seinen einzelnen Bestandtheilen gemessen, weil die Betrachtung bis dahin nur Kunstwerke gekannt, die jenen einzelnen Bestandtheilen gleichartig gewesen, oder nur solche Verbindungen verschiedener Gesänge, welche, ohne dieselben zu einem Ganzen zu verschmelzen, sie nur auf solche Weise vereinigt, dafs dem Ohre kein Mifsklang lästig gefallen, wenn gleich aus dem Zusammenklange kein eigenthümliches Leben hervorgegangen sei. So auch wird es erklärlich, wefshalb die Werke einer frisch und kräftig in neuem Sinne sich entfaltenden, und fortwachsenden Kunst nicht übereinstimmen konnten mit den Vorschriften einer Lehre, welche, den vorhandenen Denkmahlen zufolge, durch einen Zeitraum von fünf Jahrhunderten in ihren Grundsätzen schwankend, sich endlich befestigt, durch vier Jahrhunderte sich völlig begründet, und die von Glarean vorgetragene Ausdehnung gewonnen hatte; denn die Ausbildung dieser Lehre war einem noch langsamer gedeihenden Kunstleben gegenüber geschehen, und der im Wesentlichen unveränderten Gestalt eines überlieferten, streng gleichmäfsig festzuhaltenden Kirchengesanges. Hatte man aber zu Glareans Zeiten auch das Ungenügende jener alten Lehre, das Bedürfnifs einer erneuten gefühlt, so war diese Erneuung doch nur insofern geschehen, als die Zahl der bisher gangbaren Formeln als Maafse für das Vorhandene vermehrt worden; auch fernerhin geschahe sie nur, indem man durch immer genauere Berechnungen die einzelnen Tonverhältnisse sorgfältiger zu bestimmen, das neue Lehrgebäude mit den Ergebnissen der Forschung in den, aus langer Vergessenheit allmählig wieder hervorgehenden Werken der griechischen Tonlehrer — also dem Maafse für eine längstvergangene Kunstblüthe — in gröfsere Uebereinstimmung zu bringen trachtete; nicht, indem man das frisch aufblühende, neue Leben der Kunst einer gründlicheren Betrachtung würdigte. In voreiliger Klage vielmehr wähnte man einen Verfall, ein herannahendes Greisenalter, da zu erblicken, wo die jugendliche Bildungskraft immer reicher, auch wohl üppiger, sich entfaltete, das lange schlummernde Leben endlich zum Bewufstsein zu gelangen, an das helle Licht des Tages zu dringen strebte. Es ist dieses ein Verhältnifs, das zu allen Zeiten sich offenbaren wird, wo die Kunst lebenskräftig fortwächst, das aber

[1]) *Dodecachord: lib. III. Cap.* 24 *p.* 365.

zu solchen Zeiten, wie die uns jetzt beschäftigende, am schneidendsten hervortreten mufs. Um so weniger darf es aber uns befremden, als selbst bei den Tonmeistern jener Zeit wir ein zwiefaches Bilden wahrnehmen, das Zusammenfügen verschiedener Melodieen, und das lebendige Entwickeln der einen aus der andern, so dafs eine die andere hebt und trägt, im Zusammenklange sie verklärt. Bei dem einen folgten sie dem berechnenden Verstande, dem bis dahin klar Erkannten; bei dem andern einem unerkannten zwar und dunklen, aber sicher leitenden Gefühle, das allmählig zu klarem Bewufstsein reifen mufste, jemehr sie mit den Tönen, dem von der Natur ihnen gebotenen, durch sie zu bildenden Stoffe, vertraut wurden, sie als ihren Leib sich aneigneten, als die belebende, herrschende Seele in ihnen wohnten. Damals ergötzte man sich an der bunten Mannichfaltigkeit vielfach verwobenen, in seiner Fülle wohlklingend dahinrauschenden Gesanges; selten nur, und dunkel ahnend, dafs ein mächtiger Geist, von den Unbewufsten gebannt, der Geist der Harmonie, sich rege in jenem Zusammenklange, in ihm sich zu offenbaren strebe. Darin aber bestand seine Offenbarung, dafs nicht jede einzelne der verwobenen Stimmen mehr einem besonderen Gesetze gehorchend erschien, dafs vielmehr, unbeschadet der lebendigen Gliederung des Ganzen, in den durch Vereinigung aller Stimmen gebildeten Zusammenklängen und ihrer gegenseitigen Beziehung, ein gemeinsames Gesetz für das Ganze kund wurde; eben der Kirchenton, dem es angehörte. Die Darlegung jenes Gesetzes, nicht als einer hemmenden Schranke, sondern als eines in den Werken der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts lebenden, sich in ihnen verkörpernden, durch sie bewährenden, ist die Aufgabe, die wir in dem folgenden Abschnitte dieser Blätter zu lösen versuchen. Uns dazu vorzubereiten, den Anfangspunkt jener neuen Kunstblüthe zu finden, fassen wir ein Bild des Lebens der geistlichen Tonkunst in die Augen, wie es um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sich darstellt in den unmittelbaren Vorgängern Willaerts, des Stifters der Venedischen Schule. Dieses Bild wird die, wenn auch flüchtige, Betrachtung einiger Werke des damals so hochgefeierten ***Josquin des Prés*** uns am sichersten gewähren, eines Meisters, den wir um so eher als Willaerts unmittelbaren Vorgänger ansehen dürfen, weil dieser ein Zögling seines Schülers, Johannes Mouton, war, und, wie schon erzählt worden, der eigenthümlichen Weise Josquins so sehr sich zu bemächtigen gewufst hatte, dafs ein von ihm gesetzter heiliger Gesang in der päpstlichen Kapelle lange Zeit für eines der schönsten Werke jenes Meisters gelten konnte, bis die Sänger, über den wahren Urheber unterrichtet, ihn für immer trotzig zurücklegten. An der ganzen Art der Stimmenverflechtung, dem Verhältnisse des Wortes und des Tones, wie es in den Werken dieses Meisters sich darstellt, an der Stellung gegen den alten, überlieferten Kirchengesang, werden wir die Hindernisse erkennen, welche der tieferen harmonischen Entfaltung des Gesanges damals entgegenstanden, das dennoch Erschlossene um so freudiger anerkennen, die Urtheile der Zeitgenossen erst recht verstehen lernen.

In Josquins Werken, gründen sie auch meistens sich auf alte Kirchenweisen, finden wir doch nirgend jene Steigerung beachtet von dem mehr redeähnlichen zum kunstreich ausgebildeten Gesange, wie ihn jene Weisen, von den Psalmen und heiligen Liedern bis zu den Hymnen und Mefsgesängen darlegen. Auch dasjenige, was, altem Herkommen gemäfs, nur mit erhöhter Stimme vorzutragen, durch Gesang einzuleiten und zu umgeben war, wie die Abschnitte aus den Evangelien bei der Messe, findet bei ihm, sinnreich und seltsam, auf das Künstlichste sich ausgeziert. So das Evangelium des Osterdienstags [1]) Luc. 24, 36 — 47, die Erzählung, wie der Herr den versammelten Jüngern erschienen sei,

---

[1]) *S. Magnum opus musicum, continens clarissimorum symphonistarum etc. opera. Noribergae etc.* 1559.

ihnen seine Auferstehung verkündet, sie von seiner leiblichen Gegenwart überzeugt habe. Fünf Stimmen, bald in freier, bald strenger, immer jedoch der engsten Nachahmung verwoben, tragen diese Erzählung vor. In langen gehaltenen Tönen singt dazwischen eine Tenorstimme einen Theil desjenigen ab, was Matthäus von der Auferstehung des Herrn berichtet, wie die Erde gebebt habe, der Engel des Herrn gekommen sei, den Stein von des Grabes Thür abzuwälzen; eine Erzählung, welche als Antiphonie bei der Vesper und als Responsorium bei jenem Feste vorkommt. Weniger befremdend an sich erscheint eine künstliche Verschränkung verschiedener Gesänge bei der ohnehin reicher ausgestatteten Ostersequenz; nur dafs die Wahl des Verbundenen auffallen mufs. [1]) Jener nur vierstimmige Gesang läfst in jeder von den drei tieferen Stimmen die alte Kirchenweise in allen ihren einzelnen Theilen abwechselnd ertönen, die anderen beiden mit Nachahmungen und ausschmückenden Wendungen sich dagegen fortbewegen; in der Oberstimme dagegen sind die Worte des heiligen Gesanges einem gemeinen Volksliede angepafst. Bei dem von Josquin vierstimmig gesetzten hundert dreizehnten, die Vesper des Osterfestes eigenthümlich bezeichnenden Psalm, [2]) zeigt sich zu Anfange zwar die Formel des demselben zugehörigen Pilgertons, welche im Laufe des ersten Abschnittes in künstlicher Verschränkung öfter wiederholt wird; hierauf beschränkt sich aber auch das ganze Bestreben des Meisters sich dem Gegebenen anzuschliefsen; es bleibt bei einem äufserlichen Kennzeichen stehen, und der heilige Gesang wird nicht als einzelner Theil eines in der Gesammtheit des Cultus dargestellten gröfseren Ganzen, sondern nur für sich bestehend betrachtet. In den Mefshymnen zeigt bei Josquin und seinen Zeitgenossen sich zwar das Streben nach Darstellung einer Einheit mehrer Gesänge, jedoch nur einer äufserlichen. Eine gemeinsame Gesangsweise, oft ein Volkslied, wurde allen zu Grunde gelegt, bei einer jeden in mannichfach abwechselnder Verflechtung der einzelnen Stimmen künstlich durchgeführt. Leicht wurde es freilich bei dem Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, die nur wenige Worte enthalten, ein durch sinnreiche Nachahmungen verschiedener Art abgerundetes Ganze zu liefern; eine ähnliche Behandlung aber war bei den Gesängen gröfseren Umfanges, dem Gloria und Credo, nicht möglich; nur der Anfang konnte hier das gewählte Thema andeuten, im Verfolge des Gesanges trat es zerstückelt hervor, indem man einzelne Theile desselben in verschiedenen Stimmen mit einander verflocht, auch wohl Bruchstücke der, jenen Gesängen ursprünglich angeeigneten Kirchenweisen damit in Verbindung brachte, von denen man sonst ganz abging aufser da, wo man sie zu Hülfe nahm, das bunte Gewebe zu vollenden. Es leuchtet ein, dafs bei einem solchen Verfahren von einer innigen Verschmelzung des Wortes mit dem Tone nicht die Rede sein konnte, jenes vielmehr durchaus zurücktreten mufste. Strenge und Uebereinstimmung der Nachahmungen in den einzelnen Stimmen war ja die Hauptsache; eine vorhandene Gesangsweise wurde einem gegebenen Texte angepafst, widersprechend wie sie ihm auch sein mochte; die rechte Betonung der Sylben und Worte blieb völlig unbeachtet, ja, die willkührliche Trennung einzelner Sätze, selbst auch Worte, wurde nirgend vermieden. Fügte man eine alte Kirchenweise, als sogenannten *cantus firmus*, in ihrem ernsten, stetigen Fortschritte der lebhafteren Bewegung anderer, in unaufhörlicher Nachahmung begriffenen Stimmen bei, so mufste selbst diese — auch bei der Beibehaltung jedes ihrer einzelnen Töne — doch Dehnung und Abkürzung erleiden, dem künstlichen Tongewebe des Meisters sich fügen, damit aller Mifsklang vermieden werde. So blieb sie also, theils durch die meist unverhältnifsmäfsige Dehnung, theils durch jene

[1]) *S. Dodecachord: lib. III. Cap. XXIV. p.* 363. 364. — 368. *bis* 371. *in Vergleich mit lib. II. Cap. XXIX. pag.* 141. *und fol.* 101 *verso.* 105 *der Psalmodia des Lucas Lofsius.* [2]) *Magnum opus musicum etc. Pars III.*

willkührliche Veränderung alles rhythmischen Verhältnisses dem Ohre unverständlich; das Wort, hätte man es sonst auch wohl vernehmen mögen, wurde durch das Geräusch, die lebhafte Bewegung der umgebenden höheren und tieferen Stimmen völlig verdunkelt; das Ganze endlich, dem Sinne, der es unmittelbar vernehmen sollte, ungeniefsbar, nur dem, die einzelnen Stimmen in ihrer Gesammtheit überschauenden Auge in seiner Verwebung zugänglich. Und dennoch scheinen nicht selten die Bande des strengen Gesetzes sich zu lösen, welche den Gang einer Stimme unwiderruflich an den der anderen fesseln; aus freier Liebe und innerer Lust beginnt die eine der andern zu folgen, in anmuthiger Bewegung das Leben der Töne, ihrer Glieder, entfaltend; sich an die Gefährtinn schmiegend, mit ihr zusammenklingend, strebt sie ihr Inneres auszutönen; aber noch vermag die schwellende Knospe ihre grüne Verhüllung nicht völlig zu durchbrechen. So in einem der älteren Gesänge Josquins, [1]) dem Grufse des Engels an die Jungfrau, welchem selbst Glarean nachrühmt: „er sei ihm werther, als sechshundert andere, wie sie zu seiner Zeit täglich auftauchten;" wie er denn auch dem Meister, den er sonst der naturwidrigen Verknüpfung der fremdesten Tonarten, des ungebundenen Strebens nach Neuheit, anklagt, an einem anderen Orte willig zugesteht: „es sei ihm eine ungewöhnliche Kraft des Geistes eigen, die ihn den sinnreichsten Männern in andern Wissenschaften gleichstelle;" und offen bekennt: „es gebe eine Verwandtschaft der Töne, eine Entwickelung des einen aus dem andern, die auf einem unergründlichen Naturgesetze beruhe, das der Kunstgelehrte nicht zu begreifen vermöge." [2])

Zu allen Zeiten, und auch damals, hat es sogenannte Kunstkenner gegeben, denen an jedem Kunstwerke nur das tüchtig gezimmerte, künstlich zusammengefügte Gerüst werth ist; so wie einfache, sinnige Gemüther, welche, dem Eindrucke sich willig hingebend, in freudiger Begeisterung ihn bekennend, uns in Liebe zu sich ziehen, ohne durch ihre Aeufserungen uns weiter zu belehren. Vielfach rühmende Zeugnisse in dem einen und in dem andern Sinne sind über Josquin und seine Zeitgenossen uns aufbehalten, deren nähere Erwähnung wir nicht bedürfen. Allein entgegengesetzte Stimmen; die einen, laut geworden durch das zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts so lebendig erwachte Gefühl der Verdunkelung christlicher Lehre, der Verderbnifs der Kirchenzucht, der mannigfaltigsten, in das Heiligthum eingeschlichenen Mifsbräuche, durch die Besorgnifs, auch die neue Kunst der Harmonie wirke dahin, das heilige Wort zu verdunkeln und zu überbauen; die andern, in der lebendigen, frischen Ahnung einer neuen Zeit, deren Keime zu treiben, an das Licht zu dringen und sich zu entwickeln begönnen: Stimmen solcher Art, von bedeutenden Männern jener Zeit, sind ohne Zweifel es werth, dafs wir sie vernehmen, zu unserer Belehrung bei ihnen verweilen.

Drei Männer, jeder an einem andern Orte heimisch, des verschiedensten Strebens, der ungleichsten Stellung in der Welt, der abweichendsten Gesinnung, lassen mit gleichen Rügen, mehr oder minder heftig, sich vernehmen.

So schreibt der gelehrte und weltkluge Erasmus in seiner Erklärung des ersten Briefes Pauli an die Corinther c. 14: „Eine verkünstelte und theatralische Musik haben wir eingeführt in die Kirchen, ein Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen, Schallmeien, wird alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzüchtige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und der Spafsmacher begleiten. In die Kirchen

[1]) *Dodecachord: p.* 358 — 361. *Lib. III. Cap.* 23. *Vergl. p.* 354. [2]) *Ib. cap.* 24. *p.* 362. 363. *Vergl.* 364. *Desgl. cap. XIII. pag.* 251. *cap. XXVI. pag.* 448.

rennt man, wie vor die Bühne, des Ohrenkitzels wegen. Dafür besoldet man mit grofsem Aufwande Orgelmacher und Schaaren von Knaben, deren Jugend darüber hingeht solche Dinge zu lernen, und die aller besseren Bildung fremd bleiben. Ein Schwarm nichtswürdiger Menschen, wie sie meistens sind, wird ernährt, mit so grofsen Kosten die Kirche belastet, einer so verderblichen Seuche wegen."

Nicht minder hart läfst der unruhige, geistreiche, nach geheimen Wissen trachtende Agrippa von Nettesheim im siebzehnten Kapitel seines Werkes von der Eitelkeit der Wissenschaften sich vernehmen: „Eine solche Frechheit herrscht heutigen Tages in der kirchlichen Tonkunst, dafs selbst während der Wandelung in der Messe man unverschämter Liedlein auf der Orgel sich bedient, dafs man das heilige Amt, die frommen Gebete der Kirche, durch leichtfertige, mit grofsen Kosten gedungene Sänger hersingen läfst, nicht zu Erhebung des Gemüthes, nicht den Hörern zu tieferem Verständnisse, sondern zu wollüstigem Kitzel, nicht mit menschlicher Stimme, sondern mit thierischem Getöse. Da wiehern die Knaben den Diskant, andere brummen den Alt, eine Füllstimme bellen jene, andere blöken den Tenor, brüllen den Bafs, so dafs zwar wohl ein klingender Lärm, von den Worten, den Gebeten aber nichts vernommen, den Ohren, wie dem Gemüthe das rechte Verständnifs entzogen wird."

„Mögen wir, schreibt endlich der feine und geschmackvolle Sadolet (früher Leos X. Geheimschreiber, dann Cardinal der römischen Kirche) mögen wir in der Musik nicht weiter von den Musen uns entfernen! Im Gesange und Saitenspiele ekelt unserem Zeitalter an, was dem früheren doch besonders wohlgefiel, jenes stetige, ernsthafte, würdevolle Zusammenstimmen. Eine gewisse Art von Ausweichungen lieben wir, von Ausschmückungen, wodurch der Gesang zerstückelt und zertrennt, jene volle, klangreiche Kraft und Gewalt der Stimme entnervt wird. Das Zeitmaafs unerwartet ändern und wieder aufnehmen, Töne auf harte Weise verschlucken, die Stimme plötzlich schweigen lassen, den Gesang verstümmeln, da, wo man am wenigsten es ahnen sollte, das gilt nunmehr für das Mark der Kunst und gewinnt den Beifall der Menge."

Nicht des Josquin, nicht eines andern gleichzeitigen Meisters, erwähnen diese Zeugnisse namentlich; ein jedes von ihnen jedoch erinnert an einen der Züge des früher von uns betrachteten Bildes in dem eigenthümlichen Sinne des Schreibers, der bald die würdevolle Einfachheit der, wenn auch nur im Geiste geschauten, Tonkunst der Alten zurückwünscht, bald den ehrwürdig-geheimnifsvollen Kirchengesang herrschend sehen möchte, bald durch das Unangemessene, Geschmacklose sich verletzt findet, während von allen die Mifsbräuche bei der Ausführung gerügt werden. Selten sind Geister, welche wie Luther, neben dem tiefen Verderben, das sie rücksichtslos strafen, auch die Keime des Bessern überall erblicken. Jener Lebenskeime in den Werken Josquins und seiner Zeitgenossen, hat er, unter seinen Mitlebenden fast der einzige, in dem rechten Sinne sich gefreut, mit begeisterten, ja prophetischen Worten darüber geredet, indem er, von dem Mangelhaften der Gegenwart nicht gestört, im Geiste dasjenige schaute, was einer spätern Zeit erst zur Reife zu bringen aufbehalten war. Sein Ausspruch wo er von Gesetz und Evangelium redet: „dafs Gott auch durch die Tonkunst das Evangelium predige, wie an Josquin zu sehen sei, bei welchem der Gesang „„fein fröhlich, willig, milde und lieblich herausfliefse und gehe, nicht gezwungen und genöthiget und an die Regeln schnurgleich gebunden;"" seine muntere Versicherung: „Josquin sei der Töne Meister, andere würden durch die Töne gemeistert," zeigen deutlich, dafs die Herrlichkeit der heiligen Tonkunst, ihr Leben und ihre Bedeutung, auch in dem verschlossenen Keime, seinem tiefen und reichen Geiste nicht fremd geblieben sei.

So nun fand *Adrian Willaert* die Kunst harmonischen Gesanges, so lautete das Urtheil seiner

Zeitgenossen über dieselbe, als er am zwölften December 1527 das Amt des Sängermeisters bei St. Marcus zu Venedig antrat. Wollen wir auch dem Urtheile seines begeisterten Schülers Zarlino, dessen hochtönenden Lobsprüchen, nicht in dem Maafse Glauben schenken, dafs wir ihn für den ersten Meister seines Zeitalters, einen wahrhaften Erneuerer auf dem ganzen Gebiete der Kunst halten, so ergiebt doch die Prüfung seiner uns aufbehaltenen Werke, ihre Vergleichung mit den Zeugnissen der Mitlebenden, dafs er unter die aufserordentlichen Erscheinungen jener Zeit gehört habe. Seine Fruchtbarkeit mufs in Erstaunen setzen, wenn wir nicht weniger als zehn von ihm zu Venedig herausgegebene, die meisten der zum Gottesdienst gehörigen Gesänge umfassende Werke auf der königlichen Bibliothek zu München finden, und daneben noch vier und dreifsig Sammlungen, theils handschriftliche, theils zu Venedig, zu Nürnberg, zu Paris, in den Niederlanden gedruckte, für welche er Tonstücke der verschiedensten Art geliefert hat, meist in nicht geringer Anzahl, und nicht unbeträchtlichen Umfangs; ein Zeugnifs zugleich für seine allgemeine Beliebtheit. Schlichte deutsche Volksgesänge, leichtfertige französische Liedlein, sinnreich und künstlich gearbeitete italienische Madrigale, Tanzweisen fast aller damals üblichen Formen, sehen wir neben kunstreich verwobenen Orgelstücken, neben tiefsinnigen geistlichen Gesängen, in bunter Mannichfaltigkeit vor uns vorübergehen, wenn wir jene Sammlungen durchblättern. Messen wir nun dem Worte des Parabosco Glauben bei, der, jenem schnellfertigen Sänger gegenüber, von ihm behauptete: er bringe mindestens zwei Monate darauf hin, einen Gesang von bedeutendem Umfange zu setzen, er lasse nichts bekannt werden, was er nicht zuvor sorgsam geprüft und als reife Frucht seines Geistes erfunden habe, und sehen wir jene Genauigkeit und Sorgsamkeit in der Ausführung bei den meisten seiner Werke in der That vorwalten, so erregt sein Fleifs nicht geringere Verwunderung. Bei einer so weit ausgebreiteten, so sorgsamen Ausübung seiner Kunst aber, mufs er auch wissenschaftlich in ihr mit Eifer geforscht haben, wenn er gleich nichts schriftlich über seine Forschungen hinterlassen hat. Sein Schüler Zarlino mindestens stellt ihn als Hauptunterredner auf und Belehrer in seinem musikalisch-speculativen, in Gesprächsform abgefafsten Werke: ***Dimostrazioni armoniche***, und Artusi [1]) theilt uns in einem von ihm gesetzten, zweistimmigen Gesange ein Beispiel scherzhafter Art zu belehren mit. Den allein aufbehaltenen Anfangsworten nach: „***quidnam ebrietas***" soll dieses Tonstück wohl die Wirkungen der Trunkenheit darstellen, indem die untere Stimme dem Auge scheinbar so weit von dem gleichmäfsigen harmonischen Fortgange mit der oberen abirrt, ja, hintaumelt, dafs sie gegen dieselbe in der Unterseptime zu schliefsen scheint; ein Uebelstand, der bei der Ausführung sich dadurch behebt, dafs die Unterstimme, wenn der Sänger die Regel genau befolgt, nur consonirende Intervalle auszuüben, sich endlich vermittelst der danach nöthig gewordenen Erniedrigungen um einen ganzen Ton tiefer findet, als sie geschrieben steht, das *d* der Oberstimme also mit dem doppelt erniedrigten *e* der Unterstimme eine Octave bildet: ein Beispiel durch das die Behauptung des Meisters auch auf dem Wege der Erfahrung erwiesen werden soll, dafs der Ton in zwei gleiche Halbtöne, die Octave in deren zwölf zerfalle.

Der geistlichen Tonkunst war, wie seiner amtlichen Stellung, so auch seiner Neigung zufolge, sein Streben vorzüglich gewidmet, und hier sehen wir ihn theils in der Richtung seiner Vorgänger und Zeitgenossen befangen, theils eine neue Bahn eröffnend. Seine Messen sind ganz nach der damals üblichen, noch lange nachher beibehaltenen Art eingerichtet, da es gewöhnlich war (nach Zarlino's Bericht) [2]) sie auf eine bestimmte, entweder von dem Tonkünstler selbst erfundene, oder aus dem Kirchengesange (auch

---

[1]) *Artusi, imperfezzioni della moderna musica (Venezia 1600) Lib. I. fol. 21.* [2]) *Zarlino institutioni III. Cap. 56. p. 315. (der Ausgabe seiner sämmtlichen Werke).*

wohl einem Volksliede) entnommene Singweise durchaus zu setzen, und allerhand sinnreiche und artige Erfindungen dabei anzubringen, wodurch an die Stelle der reichen Mannichfaltigkeit des alten Kirchengesanges freilich ein blofs äufserliches Spiel mit den Kunstmitteln, neben einer gleich unerfreulichen Einförmigkeit, treten mufste.

Eben so finden wir bei ihm, dem Geiste des alten Kirchengesanges entgegen, auch die Evangelien auf ähnliche Art musikalisch behandelt, wie bei Josquin, ja auch andere biblische, der kirchlichen Vorlesung nicht bestimmte Erzählungen. So hat er die abgekürzte Historie von der Susanna [1]) fünfstimmig in drei Abschnitten in Musik gesetzt. Durch vier Stimmen, nach Weise jener Zeit behandelt, wird die Erzählung selbst abgesungen, die fünfte läfst als *cantus firmus* einen auf die vorgetragene Begebenheit bezüglichen Psalmenvers hören; zu dem ersten Abschnitte die Worte: „Der Sünder Tücke wird beschämt werden, du wirst den Gerechten leiten;" zu dem Berichte von der Bosheit der Aeltesten: „Ich erhob meine Stimme zu dem Herrn, und er hat mich erhört;" zu dem Schlusse des Ganzen: „Der Herr hat meine Stimme gehöret, der Strick ist entzwei und wir sind befreit." Dafs diese Art biblische Erzählungen zu behandeln (namentlich die Episteln und Evangelien bei der Messe) in Venedig allgemein üblich gewesen, dürfen wir nicht mit Gewifsheit annehmen. Zwar finden wir in einer zu Nürnberg in den Jahren 1554 — 1556 in sechs Theilen erschienenen Sammlung mehrstimmig gesetzter Evangelien, deren neun und zwanzig von vier Tonkünstlern, welche um die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Venedig blühten: von *Willaert*, seinen Schülern *Cyprian de Rore* und *Zarlino*, und von *Jaquet*. Nur einer jedoch von jenen Tonkünstlern, Zarlino, ist aus dem Venedischen gebürtig, aber Schüler eines Niederländers, und eifriger Verehrer der flamländischen Schule; die drei übrigen sind Niederländer, wie denn auch die anderen Tonkünstler, deren Werke jene Sammlung enthält, vier und siebzig an der Zahl, neben einigen Deutschen, Franzosen und Spaniern, nur Niederländer sind. In Frankreich aber und dem Burgundischen Reiche hatte, nach dem Zeugnisse alter Mefsbücher, aller abweichenden Bestimmungen von Päpsten und Concilien ungeachtet, die nur gesangähnliche Erhebung der Stimme bei dem Vortrage der Episteln und Evangelien, nicht kunstreichen Gesange gestatten wollten, eine abweichende Sitte sich gebildet und erhalten. Die Episteln vornehmlich pflegte man mit Erklärungen zu durchweben, manchmal in lateinischer, öfter in der Landessprache, die mit ihnen abgesungen wurden; die Evangelien aber, namentlich das Geschlechtsregister Christi, mit vielen Ausschmückungen singend vorzutragen. Die musikalische Behandlung jener biblischen Abschnitte, als man in den Niederlanden zuerst anfing mehre Stimmen künstlich und sinnreich zu verflechten, läfst hienach auf jene alte Sitte ungezwungen sich zurückführen. Es kann nicht auffallen, niederländische Meister, auch in der Fremde, jene in ihrem Vaterlande beliebte Tonsetzweise beibehalten zu sehen, wenn auch nicht zu unmittelbarem kirchlichen Gebrauche; und da wir endlich Tonstücke solcher Art bei venedischen Künstlern späterhin selten antreffen, so ist es wahrscheinlich, dafs dergleichen wohl nur zu Nachahmung niederländischer Meister angefertigt, zur Anwendung bei dem Gottesdienste aber nicht bestimmt gewesen.

In Behandlung der Psalmen zeigt sich Willaert's wesentliches Verdienst um den Kirchengesang; als Erfinder einer neuen Weise erscheint er hier, oder vielmehr eine alte, in dem Wesen des Kirchengesanges begründete, erneuend, die harmonische Kunst wahrhaft fördernd. „Die Psalmen (schreibt Zarlino sein Schüler) [2]) bei der Vesper oder andern Theilen des Gottesdienstes pflegen zu Venedig mit zwei oder

[1]) *Secunda pars magni operis musici, continens clarissimorum, tam veterum quam recentiorum, praecipue vero Clementis non Papae, carmina elegantissima, quinque vocum. Noribergae* 1559. [2]) *Instituzioni III. Cap.* 56. *pag.* 345 — 347.

mehr Chören, zu vier oder mehr Stimmen gesungen zu werden, die theils mit einander wechseln, theils, wo es schicklich ist, sich vereinigen. Solche Chöre werden am Besten so eingerichtet, dafs jeder Chor für sich vollständig und wohlklingend ist, als sei er ein wohlgesetzter vierstimmiger Gesang. Diese Art, mit getheiltem Chor *(a coro spezzato)* genannt, hat der vortreffliche Adrian erfunden. Am Besten ist es die Bässe im Einklange und Octaven sich fortbewegen zu lassen, selten in Terzen; auch ist es nicht zu tadeln, wenn bei mehr Chören die Bässe alle im Einklange gehen, indem das Ganze so eine festere, überall besser vernehmliche Grundlage erhält."

In ihren Grundzügen schildert der mitgetheilte Bericht jene Behandlungsweise; was sie aber für die Geschichte harmonischen Kirchengesanges besonders wichtig macht, ist zwiefacher Art. Einmal sehen wir den alten antiphonischen Gesang, die früheste Weise des Vortrages der Psalmen durch zwei gegen einander singende Chöre, durch sie erneuet, von welcher in älteren harmonischen Tonwerken wir kein Beispiel finden. Der Tonsetzer scheint zwar die überlieferte Weise des Psalmengesanges gänzlich zu verlassen, denn die früher üblichen Gesangsformeln finden sich nicht ferner angewendet, als zu Anfange, den Psalm durch sie anzustimmen; doch bringt er in der That in höherem Sinne wieder zur Anwendung, was jene Formeln gebildet, das innige Anschliefsen an die eigenthümliche Einrichtung der Psalmenverse; und so sehen wir denn auch die Chöre bald in ganzen, bald halben Versen mit einander wechseln, wie es Sinn und Ausdruck erfordert, bedeutende Sprüche auch wohl im Gegeneinandersingen wiederholt, die Glieder des heiligen Gesanges deutlich auseinander treten, die bei der früheren Weise künstlicher und mannichfacher Stimmenverwebung, verwirrt mit einander verschlungen waren. So war denn einerseits dem Worte sein Recht bei dem Gesange wieder gewonnen, den Tonkünstlern der späteren Zeit die Bahn eröffnet, es bedeutsam zu verklären. Auf der andern Seite, und hier zeigt sich doppelter Gewinn, brach für die innerste Entfaltung der harmonischen Kunst jetzt ein schöneres Morgenroth hervor. Nicht mehr der einzelnen Stimme wurde die andere, dem einen klingenden Körper vielmehr der andere entgegengesetzt, und beide, wo es auf schickliche, bedeutsame Weise geschehen konnte, vereinigt. Der ganze Psalm aber sollte den Charakter der Gesangsformel, des Kirchentones tragen, mit welchem er angestimmt worden; zum erstenmale war also hier die Anforderung bestimmter ausgesprochen, dafs dieser Kirchenton im Zusammenklange von mehren Stimmen sein inneres Wesen entfalte, dafs in diesem Zusammenklange das Gesetz sich offenbare, das in der Reihe von Tönen durch die jene Gesangsformel gebildet worden, nur auf einseitige Art sich kund gegeben hatte. So war denn auch dem Tone ein neues, schöneres Recht errungen, der Kirchengesang in beiderlei Rücksicht auf eine höhere Stufe gestellt. Hierin hat Adrian Willaert um die von ihm gegründete venedische Schule, wie um die Kunst überhaupt, sich wesentlich verdient gemacht, und dahin mitgewirkt einen Theil des Tadels zu beseitigen, den geistreiche und gelehrte Männer nicht ohne Grund über die Kunst harmonischen Gesanges ausgesprochen.

Wie seine Nachfolger auf ihn fortgebaut, wie in Johannes Gabrieli die schönste Blüthe der Kunstübung in älterem Sinne, der Keim einer neuen Entfaltung in späterer Zeit erschienen sei — alles dieses soll auf den folgenden Blättern näher betrachtet werden. Hier indefs findet sich der Ort, jene Entwickelung anzuschliefsen, auf die wir schon zu Anfange dieses Abschnittes, so wie öfter in dessen Verlaufe, hingedeutet haben; des Gesetzes nämlich, das, wie in den kirchlichen Gesangsformeln jener Zeit, so auch in ihren ausgeführten heiligen Gesängen als belebende, gestaltende Kraft vorgewaltet, als solche in ihrer mit Willaert so bedeutsam beginnenden harmonischen Entfaltung in noch tieferer Bedeutung sich kund

gegeben habe. Um so wichtiger nun diese Lehre von den Kirchentönen ist, um so mehr erfordert sie eine in sich geschlossene, bestimmt abgegrenzte Darstellung. Daher wir gegenwärtig unsern Bericht von den Vorgängern Gabrieli's unterbrechen, wo wir ihn bis zu einem Punkte fortgeführt haben, an welchem eines Theils das grofse Verdienst des Stifters der venedischen Tonschule in hellem Lichte erschienen ist, andern Theils die Keime gezeigt worden, aus denen wir in Gabrieli künftig eine eigenthümliche kirchliche Kunst im Sinne seines Vaterlandes herrlich werden emporblühen sehen.

FÜNFTES HAUPTSTÜCK.

Die Kirchentöne.

In Klang und Maafs erschliefst sich das Leben jeder Gesangsweise; ein doppelter Gesichtspunkt also für unsere Betrachtung ist uns eröffnet, wollen wir das Wesen des Gesanges in jener Zeit erforschen, die uns gegenwärtig beschäftigt. Der Weg jedoch, den unsere Darstellung gewählt, und bisher verfolgt hat, leitet für jetzt unsere Aufmerksamkeit auf den Klang allein; und in der festen Ueberzeugung, dafs nur in strenger Sonderung Klarheit der Anschauung gewonnen werde, unterwerfen wir uns noch eine Weile dieser selbstgewählten Beschränkung.

Die gegenseitigen Beziehungen nach Höhe und Tiefe der eine Gesangsweise bildenden Töne, wie diese in der Zeit einander folgen, sind es zuvörderst, durch die im Klange ihr Leben sich kündet; doch erschliefst es sich noch auf andere und tiefere Weise. Jedem dieser Töne gesellen sich verwandte, mit ihm zusammenklingende: in solchen Zusammenklängen wird jede Wendung der Melodie, ihrer Bedeutung, ihrer Eigenthümlichkeit nach, erst völlig klar ausgesprochen; nicht etwa sind sie in ihrer Fülle nur ein der Melodie äufserlich angelegter Schmuck, sie sagen aus, was in dieser als ihre Seele lebt, sie entfalten, was in ihr, der verschlossenen Knospe, verborgen ruht. Wie aber dieses innere Leben, diesen harmonischen Gehalt einer Gesangsweise mit Worten aussprechen? Nur die Töne vermögen in ihrer ganzen Fülle beides darzulegen. Je näher wir der Werkstatt des eigensten Lebens dringen, desto mehr fühlen wir das Ungenügende der Rede; in Bildern, in Anschauungen, erborgt von dem Leben selber, annähernd, vergleichend nur vermag sie das sonst Unaussprechliche auszudrücken. Doch ist ihr gegeben bis auf eine bestimmte Grenze hin, wenn auch nicht völlig auszusprechen, doch genügend anzudeuten, was ihr als Aufgabe hier gestellt wird.

Jede Gesangsweise nämlich hat einen Grundton, einen gewissen Standpunkt, von welchem aus das Reich der Töne in ihr sich erschliefst, durch den ihr Verhältnifs zu demselben bedingt wird. Sie läfst sich auf eine, mit diesem Grundtone beginnende, oder doch auf ihn bezogene Tonreihe zurückführen, welche durch ihn eigenthümlich aus der Menge der übrigen Töne ausgeschieden wird; eine Ton-

reihe, der schon die Natur dadurch bestimmte Grenzen gesetzt hat, dafs die wachsende Spannung nach der Höhe eine geschärftere zwar, doch mit dem Grundtone wiederum völlig verschmelzende Wiederholung desselben in bestimmten Zwischenräumen erzeugt, dafs die innerhalb dieser Zwischenräume hervortretende, bestimmte Gliederung der engeren, sie ausfüllenden Tonverhältnisse überall dieselbe bleibt, nicht also eine in Höhe und Tiefe endlos hinauf und hinabreichende, sondern in sich geschlossene Reihe unserer Betrachtung vorliegt. Welches nun das Verhältnifs des Grundtones sei zu der von ihm begonnenen, auf ihn bezogenen Tonreihe; seine Stellung gegen jeden einzelnen der sie bildenden Töne, sofern dieser fähig ist, als Grundton wiederum eine selbständige Reihe zu bilden; wie hienach die, einer Melodie zu Grunde liegende Tonreihe, wie die Gesangsweise selber zu dem Reiche der Töne sich verhalte, welchen harmonischen Gehalt sie dadurch gewinne: dieses darzulegen ist uns vergönnt, es ist die Aufgabe der folgenden Blätter, und soll in der Lehre von den Kirchentönen geschehen. Nicht, als wäre es die Absicht, eine umfassende, allgemein gültige Ton- und Harmonielehre hier zu geben. Von dem Leben der Töne, wie es eine bestimmte Zeit, von einem einzelnen, besonderen Standpunkte aus erkannte, ist hier die Rede; von einer Anschauung dieses Lebens, wie sie in den Werken jener Zeit mehr, als in der, aus manchen, schon dargelegten Gründen, ihrer Bestimmung nicht genügenden Lehre sich darstellt. Auf einem Gegebenen, der diatonischen Leiter, ruhte diese Anschauung; auf der damals allgemein gangbaren Art, dieselbe aus den einzelnen Tönen aufzubauen, einem Verfahren, nach dessen Gründen wir für jetzt nicht forschen, weil der Verlauf unserer Darstellung sie uns vielleicht enthüllt. Sie ist gegründet ferner auf die Beziehungen und Verwandtschaften der Töne, wie die Natur in der Entwickelung des einen aus dem andern sie uns offenbart; auf ein damals innerlich lebhaft geahntes, durch die Ausübung als bindend anerkanntes, wenn in der Lehre auch als solches nirgend bestimmt ausgesprochenes Naturgesetz.

Von der Geschichte freilich würden wir nunmehr den Bericht erwarten, wie jene Anschauung sich nach und nach entfaltet habe, wie sie in den Werken jener Zeit allmählig in das Leben getreten sei; ohne die Darstellung jedoch, wie sie zur Zeit der höchsten Blüthe der auf sie gegründeten Kunstübung in den Kunstwerken wirklich gelebt, wäre es nicht möglich, auch mit einiger Verständlichkeit nur diese Aufgabe zu lösen. Die bildende Kunst findet ihre Formen in der Natur: von dem Standpunkte aus, den er für seine Darstellung wählte, hat der Bildner deren Leben in seiner höchsten Bedeutung zu entfalten; er hat die Formen nicht zu schaffen, nur zu wählen. Dem Tonkünstler bietet in den Tönen, den Klangverhältnissen, die Natur den Stoff nur, und das ihn bindende Gesetz; ihn hat er zu beseelen, aus ihm die Formen für seine Darstellung erst zu erschaffen. Wie der bildende Künstler die Bedeutung der von der Natur schon ihm gebotenen Formen allmählig gefunden, als lebendigen Leib seiner Darstellungen sie sich angeeignet habe, das vermögen wir ohne Vorbereitung darzulegen, von der niedrigsten Stufe der Erkenntnifs, bis zur höchsten fortschreitend; denn es ist Niemandem ein Geheimnifs, woran seine Darstellung sich verkörpert. Nicht so in der Tonkunst. Die erfundene Form, ist sie selber, so wie die Anschauung der Tonwelt, aus der sie erwuchs, im Verlaufe der Zeit einmal verdrängt worden, mufs ihrem Wesen, ihrer vollen Bedeutung nach, erst wieder hingestellt werden, ehe uns vergönnt sein kann darzulegen, wie sie geworden.

Wir fanden um das sechzehnte Jahrhundert acht Kirchentöne im Gebrauch, zu einer Hälfte als Haupt-, zur andern als Nebentöne bezeichnet; einen neunten neben ihnen, den Pilgerton. Auf die Versetzung der diatonischen Leiter, die so veränderte Folge der sie bildenden Tonverhältnisse, sahen in der Lehre jener Zeit wir die Eigenthümlichkeit einer jeden dieser Tonarten zurückgeführt. Wir werden

finden, dafs hiedurch fünf, und rechnen wir die Nebentöne hinzu, zehn Tonarten gebildet werden können, und der Kunstübung zufolge wirklich gebildet worden seien. Eine besondere Art die diatonische Leiter aus den einzelnen Tönen aufzubauen, war damals allgemein üblich, entlehnt in ihren Grundzügen ursprünglich von den Griechen, doch im Fortgange der Zeit eigenthümlich umgestaltet. Der Einflufs jener Vorstellungen auf die Entwickelung der kirchlich harmonischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts ist zu bedeutend, um nicht für einen Augenblick bei denselben zu verweilen.

Das diatonische Klanggeschlecht bestand den Griechen aus einer Reihe von vier Tönen, deren äufserste Grenzen in dem Verhältnisse einer Quarte standen; der tiefste zu dem folgenden das Verhältnifs des Halbtons, der zweite zu dem dritten, wie dieser zu dem vierten das des ganzen Tones darstellte. Durch Zusammenfügung solcher Reihen oder Tetrachorde wurde ihr diatonisches System gebildet. Entweder knüpfte man eine zweite gleichartige unmittelbar an den Schlufspunkt der vorhergehenden, machte diesen wiederum zu dem Anfangspunkte der folgenden; oder die höchste Tongrenze des tieferen Tetrachords, die tiefste des höheren, stellten das Verhältnifs des ganzen Tones dar. So auch verfuhren die Tonlehrer des sechzehnten Jahrhunderts; nur sind ihre Tetrachorde in sofern anders gegliedert, als in ihnen das Verhältnifs des Halbtons auf der letzten Stelle vorkommt.

Diese doppelte Art der Zusammenfügung müssen wir als nothwendig anerkennen, wenn wir erwägen, dafs Höhe und Tiefe naturgemäfs durch die Octave in bestimmte Abschnitte getheilt werden; dafs diese nicht aus zweien Quarten, sondern einer Quinte und Quarte besteht, eine Folge von Octaven also durch eine Reihe von Quarten, auf die eine oder andere Weise gleichmäfsig aneinandergeknüpft, sich nicht darstellen läfst. Indem man aber die angegebene zwiefache Art der Verknüpfung wählte, hielt man den Grundsatz durch die That gerechtfertigt: jenes Tonverhältnifs, das alle die engeren des grofsen und kleinen Tons und Halbtons, durch welche die diatonische Leiter gebildet werde, bereits in sich begreife, die Quarte, müsse in ihren Verknüpfungen wiederum das ganze diatonische System bilden.

Die Tonlehrer des sechzehnten Jahrhunderts nun beginnen ihren Aufeinanderbau [1]) von Tetrachorden mit unserm grofsen G. An die Oberquarte dieses Tones, mit welcher das erste Tetrachord schliefst, knüpft sich das zweite c — f; an dieses auf gleiche Art ein drittes f — b, dessen höchste Tongrenze ihre Unteroctave in den bisher aneinander gereihten Tönen schon nicht mehr vorfindet, und bei einer fortgesetzten gleichen Art der Tonverkettung eine Reihe beginnen würde, die, anstatt in der Höhe mit der ersten, tieferen zusammenzufallen, immer nur ferner von ihr abklänge. Darum wird dem zweiten, verbundenen Tetrachorde, neben dem an dasselbe geknüpften, noch ein anderes, getrenntes, g — c angefügt, das erste in der Höhe wiederholend; auf diese Weise aber, an denselben Stellen verknüpfend und trennend, der Aufbau des diatonischen Systems vollendet.

Zwei neben einander hinlaufende Tonreihen wurden durch dieses Verfahren gebildet, von denen jede einzelne, für sich angesehen, statt einer Verknüpfung von Quarten eigentlich nur Verkettungen je einer Quinte und Quarte, wie die Octave sie befafst, darstellte; eine Verkettung zweier Quarten aber nur, sofern man die Oberoctave des Grundtons nicht als Schlufspunkt der Reihe, sondern Anfangspunkt einer neuen betrachtet. So knüpft die erste dieser Reihen die Tetrachorde G — c, c — f aneinander, und wiederholt in den oberen Octaven diese Tonverbindung; die zweite auf gleiche Weise die Tetrachorde C — f, f — b. Beide Reihen, indem sie überall gleichgegliederte Tonverhältnisse auf gleiche Art mit einander

[1]) *So stellt er sich in den nach Tetrachorden zusammengeschobenen Guidonischen Hexachorden dar. S. Glarean Dodecachord: Cap. 2. Lib. I. pag. 4.*

verknüpfen, stimmen in dieser wesentlichen Beziehung (von der verschiedenen Tonhöhe ihrer Anfangspunkte abgesehen) völlig mit einander überein; sie stellen aber auch beide dieselben einzelnen Töne als verbunden dar, bis auf einen. Das dritte, getrennte Tetrachord nämlich in der ersten jener zuvor erwähnten Reihen, zeigt als erstes Glied des beschliefsenden Halbtons den von uns H benannten Ton; das dritte, verbundene aber (wenn wir nämlich die zweite mit C beginnende, ursprünglich auf jene erste fortgebaute Reihe, als eine Fortsetzung derselben betrachten; sonst freilich das zweite) als letztes Glied des Halbtons unser B. Dieser doppelgestaltige Ton, nach Guido's Lehrgebäude damals allgemein B genannt, erhielt, jenachdem er der einen oder andern Reihe angehörte, eine unterscheidende Benennung und Bezeichnung. Als Schlufspunkt des dritten, verbundenen Tetrachords hiefs man ihn b molle, bezeichnete ihn durch ein rundes b, die ganze Reihe, welcher eben er eigenthümlich war, durch den Namen des weichen Systems; als erstes Glied des Halbtons bei dem getrennten Tetrachorde wurde er b durum genannt, bezeichnet durch ein viereckles ♮, seine Reihe aber das harte System geheifsen.

Angenommen nun — wie es in der That so ist — dafs die Versetzung der diatonischen Leiter, die so veränderte Folge der sie bildenden Tonverhältnisse, die verschiedene, daraus entstehende Beziehung der Grundtöne zu den auf sie folgenden Tönen, die Kirchentonarten gestaltet habe; so ergiebt sich zunächst, dafs eine Versetzung solcher Art nur sieben mal statt finden könne. Denn die äufsersten Tongrenzen der Octave verschmelzen im Zusammenklange völlig mit einander, sie können defshalb nur für einen Ton gelten, also auch nur sieben verschiedene Anfangspunkte der versetzten diatonischen Leiter vorhanden sein. Es leuchtet ferner ein, dafs jene Versetzungen in den beiden zuvor beschriebenen diatonischen Reihen, dem sogenannten harten und weichen Systeme, wenn auch übereinstimmend in der Folge ihrer Tonverhältnisse, doch auf verschiedener Tonhöhe sich darstellen werden; in dem harten Systeme innerhalb der Töne C bis h; in dem weichen, der Töne F bis c.

Die Verhältnisse der Grundtöne aber zu den Gliedern der auf sie bezogenen Tonreihen, wodurch deren Eigenthümlichkeit gestaltet wird, sind ihrer allgemeinsten Beziehung zufolge, entweder wohlklingende oder mifsklingende. Unter jenen sind die Quinte und Quarte (wofern sie anders ihre Eigenschaft als Wohlklänge nicht einbüfsen sollen) nur in einer Gestalt denkbar; in ihnen also kann das Bezeichnende keiner Tonart gefunden werden. Ausschliefslich defshalb sind es unter den Wohlklängen die Terz und Sexte, welche es begründen, denn beide erscheinen in doppelter Beziehung, als grofse und kleine. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, zeigen unter den Versetzungen der diatonischen Leiter sich drei, welchen die grofse Terz eignet, die mit den Tönen C, F, G im harten, mit F, B, C im weichen Systeme beginnenden; die vier übrigen stellen die kleine Terz dar. Jenen drei ersten eignet dabei ohne Unterschied die grofse, diesen vier letzten die kleine Sexte, bis auf eine einzige; denn die mit D im harten, mit G im weichen System beginnende Versetzung, schliefst die grofse Sexte in sich.

Nun aber soll eine jede dieser Versetzungen durch die in ihr beschlossenen Tonverhältnisse harmonisch sich zu entwickeln vermögen. Dieses kann nur in so fern geschehen, als sie im Fortschreiten von ihrem Grundtone aus, die Glieder eines der beiden Dreiklänge berührt, deren wesentliche Verschiedenheit durch die Lage der grofsen und kleinen Terz gebildet wird. Der Dreiklang nämlich, soll das Ohr in ihm Beruhigung und völliges Genügen empfinden, schliefst in sich das Verhältnifs der reinen Quinte, und beschlossen in dasselbe, mit ihm zusammenklingend, die Verhältnisse der grofsen und kleinen Terz. Den harten nennen wir ihn, sofern die grofse Terz dem Grundtone, den weichen, sofern die-

selbe dessen Oberquinte zunächst liegt. Die mit dem Tone h im harten, mit e im weichen Systeme beginnende Versetzung der diatonischen Leiter erscheint dieser Voraussetzung zufolge für harmonische Entfaltung untüchtig; denn im Fortgange von ihrem Grundtone aus, nachdem sie dessen kleine Terz berührt hat, wird sie nicht zur grofsen, sondern abermals zur kleinen hingeleitet, und es mangelt ihr also die reine Quinte ihres Grundtons. Wollte man aber einwenden, dafs die willkührliche Erhöhung der vierten, im Aufsteigen berührten Stufe, ihr dieses abgehende Tonverhältnifs gewähre; so ergiebt sich doch, dafs eine solche künstlich zubereitete Tonleiter dieselben Verhältnisse in gleicher Folge darstellt, als im harten Systeme die mit e, im weichen die mit a anhebende Versetzung der diatonischen Leiter; nur eine um eine Quinte erhöhte Wiederholung dieser Reihe also, nicht eine wesentlich verschiedene, würde man auf diesem Wege erhalten.

Sechs jener ursprünglichen sieben Versetzungen der diatonischen Leiter bleiben hienach uns übrig; aber auch eine andere noch, die mit F im harten, mit B im weichen Systeme beginnende finden wir, wenn gleich nicht in der Lehre, doch in der Kunstübung des sechzehnten Jahrhunderts, aller Versuche ungeachtet, auch dort in Uebereinstimmung mit jener sie festzuhalten, aus der Reihe der Tonarten ausgeschlossen. Sie stellt nämlich nicht das reine Verhältnifs der Quarte, sondern das mifsklingende des Tritonus, der übermäfsigen Quarte, dar. Dafs eben dadurch die Ausschliefsung der sogenannten lydischen Tonart (so bezeichnete man diese Versetzung) sich rechtfertige, wird in der Folge näher auseinander gesetzt werden. Als eine durch die Kunstübung bewährte Thatsache nehmen wir für jetzt an: das sechzehnte Jahrhundert habe fünf, durch die Versetzung der diatonischen Tonleiter entstehende Kirchentonarten gekannt. Deren Eigenthümlichkeit, sofern sie durch die in ihnen vorkommenden mifsklingenden Tonverhältnisse begründet wird, haben wir nunmehr noch zu betrachten.

Von jenen fünf Tonreihen, zeigen, der vorangegangenen Betrachtung ihrer wohlklingenden Verhältnisse zufolge, zwei die grofse Terz, die mit C und G (F und C) [1]) beginnenden, und beide daneben die grofse Sexte; drei die kleine Terz und von ihnen zwei zugleich die kleine Sexte, die mit E und A (A und D) anhebenden; eine nur die grofse, die auf die Töne D im harten, G im weichen System sich gründende. Eine dreifache Verschiedenheit also gestalten die wohlklingenden Verhältnisse dieser Reihen; eine zwiefache werden wir unter den durch jene noch nicht eigenthümlich auseinander gehaltenen durch die mifsklingenden Beziehungen zu ihren Grundtönen sich bilden sehen. Die Secunde nämlich und Septime erscheinen in zwiefacher Gestalt innerhalb aller zuvor besprochenen Versetzungen; als grofse und kleine. Alle, bis auf die zwischen den Tönen C — c (F — f) beschlossene Reihe, zeigen die kleine Septime; die beiden, durch die ihnen gemeinsame grofse Terz und grofse Sexte sonst übereinstimmend gegliederten Reihen [2]) werden also dadurch auseinander gehalten, dafs der mit C (F) beginnenden die grofse, der mit G (C) anhebenden die kleine Septime eignet. Alle ferner, bis auf die innerhalb der Töne E — e (A — a) liegende Reihe, beschliefsen in sich das Verhältnifs der grofsen Secunde; beide, in der kleinen Terz und Sexte sonst einander gleichende Versetzungen sind mithin dadurch unterschieden, dafs der zuvorgenannten die kleine, der andern zwischen A — a (D — d) beschlossenen die grofse Secunde daneben eignet.

Jene fünf Tonarten: die Ionische durch C — c (F — f) begrenzte; die Dorische innerhalb D — d (G — g) belegne; die Phrygische durch E — e (A — a) beschlossene; die Mixolydische

---

[1]) *D. h. im weichen Systeme.* [2]) *C — c, G — g im harten; F — f, C — c im weichen Systeme.*

von G — g (C — c) befafste; die Aeolische endlich, zwischen A — a (D — d) sich bewegende stellen hienach als eigenthümlich gegliederte sich dar. Ueberall, werden wir finden, ist es in der That die Lage des Halbtons, welche diese Gliederung bildet. Die grofse Terz, die grofse Septime des Ionischen werden durch die ersten Glieder desselben dargestellt; durch sein erstes Glied an der früheren Stelle die grofse Terz des Mixolydischen, dessen kleine Septime durch sein letztes Glied an der späteren; so die grofse Sexte des Dorischen durch sein erstes, die kleine Secunde des Phrygischen durch sein letztes Glied, hier an der ersten, dort an der späteren Stelle seines Eintritts. Ehe wir nun die gegenseitigen harmonischen Beziehungen jener Tonarten näher entwickeln, ist es erforderlich, einen aus der Lehre jener Zeit mittelbar, aus der damals üblichen Art der Bezeichnung unmittelbar hervorgegangenen Irrthum zu beseitigen. Fast allgemein nämlich gilt die Vorstellung: in der Abwesenheit aller Versetzungszeichen nur, trete der harmonische Gehalt der Kirchentöne in seiner vollen Reinheit hervor; die Anwendung jener Zeichen trübe, ja verwische ihre Eigenthümlichkeit, sie sei als eine spätere Entartung zu betrachten. Ja, man hat — in sogenannter strenger Behandlung alter Choralmelodieen vornehmlich — durch absichtliche, künstliche Vermeidung jeder willkührlichen Erhöhung und Erniedrigung, eine besondere Würde, einen eigenthümlich-feierlichen Ernst des Ausdrucks zu erreichen gestrebt, und gewähnt, der alten kirchlich-harmonischen Kunst dadurch näher zu treten; in der Ausführung alter Tonwerke aber an das niedergeschriebene Zeichen sich ängstlich gehalten, so rauh und gezwungen der Gesang auch tönen mochte. Jene Treue, die jede über das wörtlich Aufgezeichnete — dafs wir so reden — hinausgehende Deutung als Verfälschung ablehnt, ist gewifs ehrenwerth; dem Forscher jene Gewissenhaftigkeit unerlafslich, die jede willkührliche Voraussetzung und Beziehung verschmähen, und nur solche anerkennen heifst, die aus dem betrachteten Gegenstande unmittelbar sich ergeben. Hier indefs erscheinen eben jene zuvor genannten Grundsätze als willkührliche Voraussetzungen solcher Art. Denn wir finden — aufser jenem durch das weiche System bedingten runden b — in den Werken jener Zeit, und eben den besseren, Versetzungszeichen allerdings angewendet, wenn gleich nicht überall, wo wir sie erwarten; und sollten wir überhaupt der Ansicht ohne strenge Prüfung Gehör leihen mögen, dafs lebendige Entfaltung ihren Mittelpunkt jemals in einer blofsen Verneinung finden könne? In der Ausübung des Gesanges — dafür reden die glaubwürdigsten Zeugnisse der Mitlebenden — erlaubte man sich damals unbezweifelt Erhöhung und Erniedrigung einzelner Töne, aber strenge Tonlehrer, denen die Regel überall nur beengende Schranke war, hielten es für unthunlich, durch Beifügung eines Versetzungszeichens sie einzugestehen; mit solchen sogenannten chromatischen Zeichen meinten sie das rein diatonische System zu verunstalten. Noch der heller blickende Michael Prätorius beklagt sich darüber, dafs viele „treffliche und vornehme Componisten" seiner Zeit, nach dem Beispiele älterer Meister, ihren Schülern die Versetzungszeichen ausdrücklich untersagten, vorwendend: es wisse ja ein jeder, dafs eine falsche Quinte, eine übermäfsige Quarte zu vermeiden, dafs bei einem förmlichen Schlusse der Halbton vor dem Schlufstone anzuwenden sei u. s. w. In dem Bewufstsein der Unzulänglichkeit dieser Regeln, der durch sie nicht aufgehobenen Zweideutigkeit mancher Stellen fügt er hinzu: [1]) „ich aber bin gänzlich der Meinung, dafs es nicht allein sehr nütz und bequem, sondern auch hochnöthig sei (die Versetzungszeichen beizufügen), nit allein vor die Sänger, damit dieselben in ihrem Singen nit interturbiret werden, sondern auch vor einfältige Stadtinstrumentisten und Organisten, welche *musicam* nit recht verstehen, viel weniger recht singen können, und daher, wie ich

[1]) *Syntagma mus: P. III. pag.* 32.

selbsten zum öfteren geschen und erfahren, keinen rechten Unterscheid hierinnen zu machen wissen; zu geschweigen, dafs der Componisten ihre Composition also beschaffen, dafs diese beiden *signa chromatica* an etlichen Oertern gebrauchet, an etlichen aber nicht in Acht genommen werden dürfen; darumb denn die beste Caution wäre, wenn es die Componisten an allen Oertern, da es von Nöthen ist, klärlich dabei schrieben, so hätte man keines Nachsinnens oder Zweifelns von Nöthen." — Jener Einseitigkeit älterer Tonlehrer gegenüber, durch welche sie jedem Vorwurfe der Abweichung von ihrem Systeme zu begegnen meinten, dennoch aber Lehre und Ausübung geständlich einander entgegensetzten, machen wir den Versuch, (auf das Verfahren uns gründend, das wir in den Kunstwerken älterer Zeit übereinstimmend beobachtet finden) jene Zweifel wirklich zu lösen, und scheuen uns nicht, hier zu behaupten: in der folgerechten Anwendung der Versetzungszeichen eben sei der tiefere Gehalt der Kirchentöne erst an das Licht getreten, ihre gegenseitige Beziehung erst völlig ausgesprochen worden; bei den besten Meistern finde deren Eigenthümlichkeit sich nirgend durch dieselben getrübt; Erhöhung, wie Erniedrigung der Tonverhältnisse sei von ihnen, einer lebhaft gefühlten, wenn auch in der Tonlehre nicht wörtlich ausgesprochenen Regel zufolge, innerhalb eines, durch das Wesen der Kirchentöne bestimmt begrenzten Kreises zur Anwendung gebracht worden.

Wir wenden uns nunmehr zurück zu der Frage: welche die gegenseitige harmonische Beziehung jener fünf von uns gefundenen Tonarten sein könne, und wirklich gewesen sei? Nach den Grundsätzen der Tonkunst unserer Tage würden wir diese Frage leicht beantworten. Ein jeder Ton hat zu seiner Oberquinte die nächste harmonische Beziehung; mit dem Tone der schwingenden Saite ertönt diese der Oberoctave zunächst, welche, mit dem Grundtone zusammenfallend, nur als dessen Wiederholung in der Höhe angesehen werden darf; in gleicher Folge entwickeln sich dieselben Verhältnisse aus dem Grundtone der mit wachsender Stärke angeblasenen Pfeife. So steht uns die harte diatonische Tonleiter, einem Naturgesetze zufolge, in nächster Beziehung zu einer zweiten Tonreihe, deren Grundton die Oberquinte des ihrigen ist, und welche in derselben Folge alle Verhältnisse der ersten wieder darstellt. Diese zweite hat ein gleiches Verhältnifs zu einer dritten, und so fort, bis der Kreislauf unseres heutigen Tonsystems beschlossen ist. Die weiche Tonleiter führen wir zunächst auf die harte zurück; der Grundton dieser letzten wird zu der kleinen Terz der weichen, ihre grofse Terz zur Quinte von jener. Das nächste Verhältnifs der so entstandenen Tonreihe bleibt das zu derjenigen, aus welcher sie gebildet wurde; auf dieses folgt wiederum ein ähnliches zu einem Kreise, dessen Umfang durch quintenweise Fortschreitung von ihrem Grundtone aufwärts gebildet wird. Jedes innerhalb des Umfanges dieser beiden Kreise unserer Tonarten liegende Glied aber beschliefst in sich dieselben Verhältnisse, dieselben Verwandschaften; es unterscheidet sich von dem andern nur nach Höhe und Tiefe seines Grundtones, und eine dadurch veränderte Färbung der Melodieen, die sich innerhalb seiner Reihe bewegen. Ist es (wie einige meinen) auch durch die verschiedene Weise, wie die Abweichung von der strengen, durch Zahlenverhältnisse ausgedrückten Reinheit der Tonverhältnisse, die jener Kreislauf der Töne unabänderlich erheischt, unter sie vertheilt, und dadurch ausgeglichen wird? bleibt doch jene Abweichung, (so hört man oft behaupten) ohne das Wesen jener Verhältnisse aufzuheben, dem geschärften Ohre dennoch nicht unvernehmbar, da es nach ihr, und nicht nach Höhe und Tiefe allein, eine jede unserer Tonarten zu erkennen vermag! Oder tritt deren Eigenthümlichkeit nur alsdann hervor, wenn sie auf Instrumenten geübt werden; durch das hellere oder dunklere Erklingen ihrer, an verschiedener Stelle, durch veränderte Handgriffe, erzeugten Töne? Wir dürfen es hier unentschieden lassen. Denn dem Wesentlichen nach bleiben uns nur jene

zwei Tonreihen übrig, die harte und weiche, die auf verschiedenen Stufen sich wiederholen; und mögen wir auch die nächst verwandten, wie die fernsten, mit gleicher Leichtigkeit zu verbinden gelernt haben, mag eine reiche Mannigfaltigkeit von Verknüpfungen uns zu Gebote stehen, mögen wir darin die Tonmeister des sechzehnten Jahrhunderts bei weitem übertreffen; dennoch müssen wir zugestehen, dafs jene Mannigfaltigkeit allein durch unsere Willkühr bedingt, durch sie erst ein Leben gestaltet werde, das keiner von unseren Tonarten, als solcher, eigenthümlich entblühe, ihr ausschliefsend eigne; dafs wir endlich nur eine harte und eine weiche Tonart besitzen, allseitig beweglich und geschmeidig wie eine jede derselben auch sein möge.

Eine jede der Tonreihen hingegen, die wir mit dem Namen der Kirchentonarten bezeichnen, stellt, wie eine wesentlich verschiedene Folge der darin vorkommenden Tonverhältnisse, so auch eine besondere Beziehung zu allen übrigen dar. Diese Beziehung oder Verwandtschaft beruht einmal auf der, einer jeden Reihe eigenthümlichen Lage der Tonverhältnisse, ihrer melodischen Gliederung; sodann auf dem harmonischen Verhältnisse des Grundtons einer jeden zu dem der andern, das wir aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachten können, der sich uns ergeben wird, wenn wir auf die Erzeugung der Töne aus einander, ihre dadurch bedingte Folgereihe zuvor unsern Blick werden gerichtet haben.

In der Folge der, mit der schwingenden Saite zugleich erklingenden, auf der tönenden Pfeife dem Grundtone unmittelbar nach einander sich anschliefsenden Tonverhältnisse tritt der harte Dreiklang als ein von der Natur Gegebenes hervor. Der Grundton wiederholt sich zunächst in seiner Oberoctave, im Zusammenklange völlig mit ihr verschmelzend; erzeugt aus derselben ihre Oberquinte, aus dieser deren Oberquarte oder die Doppeloctave des Grundtons: aus jener erhebt sich sodann die grofse, aus dieser wiederum die kleine Terz. In dem Zusammenklange der Töne, welche diese Verhältnisse begrenzen, vernehmen wir dieselben in ihrer vollen Reinheit aufeinandergebaut; fünf Wohlklänge also, obgleich wir wesentlich nur deren drei zu hören glauben, da beide Octaven des Grundtones mit ihm zusammenfallen, die Quinte aber und die beiden Terzen im Zusammenklange über die Quarte vorherrschen. Mit diesen Tönen ist zugleich die Reihe der im Zusammenklange harmonisch verschmelzenden, wie die Natur sie unmittelbar erzeugt, beschlossen.

Jene harmonische Folgeordnung der Töne nun läfst uns die Grundtöne der, durch Versetzung der diatonischen Leiter entstehenden, melodisch eigenthümlich gegliederten Tonarten, in doppelter Weise auf einander beziehen. Betrachten wir einen jeden als selbständigen Anfangspunkt einer solchen harmonischen Reihe, so erscheint das Verhältnifs zu seiner Oberquinte als sein nächstes harmonisches: und wird hienach die Folge der Tonarten geordnet, beginnend mit der zwischen dem Tone C und dessen Oberoctave beschlossenen Reihe, so treten die Grundtöne C, G, D, A, E, wie sie hier hinter einander stehen, in nächste Beziehung zu einander, und bilden eine geschlossene Reihe, da die quintenweise Fortschreitung bis auf H sich nicht ausdehnen kann, weil die mit diesem Tone beginnende melodische Reihe harmonischer Entfaltung nicht fähig ist, wie wir gefunden haben. Schon diese Folgeordnung, übereinstimmend wie sie scheinen möchte mit den Verwandschaften unserer heutigen Tonarten, stellt dennoch völlig abweichende Beziehungen dar. Denn wir sehen hier zunächst eine harte Tonart einer harten, diese einer weichen, diese und die folgende zwar wiederum einer weichen, jedoch von ihr verschieden gestalteten, verwandt, so wie überall das Ungleichartige auf einander bezogen; wo wir dagegen in dem Kreise unserer Tonarten jede harte zu einer gleichartigen harten, jede weiche zu einer gleichartigen weichen und einer harten überall in nächster Beziehung vorfinden. Aber einen jeden Grundton können wir auch als Glied

jener harmonischen Folgereihe betrachten, durch welche der harte Dreiklang sich bildet. Dafs auch hiedurch besondere harmonische Beziehungen entstehen, dafs sie durch die melodische Gliederung der, jedem Grundtone sich anschliefsenden Reihe noch kräftiger vermittelt werden, dafs hier das eigenthümliche Leben der Kirchentöne beginne, soll die folgende Darstellung zeigen. Sie wird die Kirchentöne in der Folge betrachten, welche die quintenweise Beziehung ihrer Grundtöne ergiebt, den Einflufs der harmonischen Tonfolge aber, so wie die melodische Gliederung einer jeden dabei zugleich in Erwägung ziehen.

Die zwischen dem Tone C und seiner Oberoctave beschlossene ionische Tonart, welche die diatonische Leiter in unveränderter Lage darstellt, in deren Grundtone uns beide erwähnte Beziehungen zusammenfallen, hatte defshalb unbedingt die nächste Beziehung zu derjenigen Tonreihe, die mit der Quinte ihres Grundtones beginnt, also durch den Ton G und dessen Oberoctave begrenzt wird. In dieser letzten Reihe aber trat das Verhältnifs des Grundtones zu seiner Oberquarte gleich mächtig hervor. Nicht nur, dafs es nach der Quinte in der harmonischen Reihefolge der Töne das nächste ist, ja, in der vorliegenden Tonreihe selbst als das nähere deshalb sich darstellen durfte, weil es dem Grundtone derselben, G, in jener harmonischen Tonfolge am nächsten liegt; auch schon durch die eigenthümliche Gliederung der mit G beginnenden Versetzung der diatonischen Leiter war das Hinstreben jenes Tones nach seiner Oberquarte vermittelt. Keine unter allen übrigen Reihen nämlich schliefst in sich die Bestandtheile des Zusammenklanges, den unsere heutige Tonlehre den wesentlichen Septimenaccord nennt, als die, zwischen den Tönen G — g beschlossene mixolydische Tonart; eben ihr allein eignen die Verhältnisse der grofsen Terz, der Quinte und kleinen Septime in ihrer Verknüpfung. Der durch dieselben gebildete, uns auf der Quinte oder Dominante jeder Tonart sich aufbauende Zusammenklang war dort auf dem Grundtone schon unmittelbar gelagert, und bedingte hienach die Ausweichung nach dessen Unterquinte oder Oberquarte. Selten, es ist wahr, tritt in den Werken der Tonmeister des sechzehnten, ja, noch des siebzehnten Jahrhunderts, wenn sie auf kirchlichen Ernst Anspruch machen, der wesentliche Septimenaccord wirklich hervor; da, wo die kleine Septime die Ausweichung wesentlich vermittelt, pflegt sie bei ihnen sich zu verbergen. Wird sie aber auch durch das äufsere Ohr nicht vernommen, so bleibt ihre Macht deshalb doch nicht minder fühlbar: was sie bewirkt, geschieht anscheinend ohne sie, ein Anhauch des Geheimnifsvollen wird über den Gesang dadurch verbreitet. Aber auch die besondere Stellung dieses so mächtig im Verborgenen wirksamen Tonverhältnisses gegen die Tonart selber, schärft deren eigenthümliches Gepräge. Hat der wesentliche Septimenaccord in unserer Tonkunst seinen Sitz auf der Dominante jeder Tonart, so wirkt er nur dahin, eine jede in ihre Grenzen zurückzuleiten: in der mixolydischen, auf deren Grundtone er sich aufbaut, leitet er, über jene Grenzen hinaus, zu einem tieferen Ursprunge dieses Grundtones hin; in jenem wunderbaren Zuge ist die Ausweichung nach der Oberquarte begründet; denn in dieser, als seiner Doppeloctave, verschmilzt der Grundton des durch die Natur gegebenen Dreiklangs wieder mit sich selber, nachdem er die Quinte aus sich erzeugt hat. Als ein kräftiges Aufstreben, nicht weichliches Zurücksinken erscheint jene Ausweichung bei allen älteren Tonmeistern, durch die Wendung der Melodie sowohl, als die Entfernung der kleinen Septime, die mit der grofsen Terz verbunden zu sehr das Gepräge zarter, weicher Sehnsucht an sich trägt.

Nicht minder mächtig aber blieb in der mixolydischen Tonart die Neigung ihres Grundtones, betrachten wir ihn selbständig, zu seiner Oberquinte. Diese jedoch leitete sie nicht zu der Ausweichung in eine harte Tonart hin, wie etwa unser G dur nach dem nächst verwandten D dur übergeht, sondern zu einer eigenthümlich gestalteten weichen. Denn die, mit dem Tone D beginnende Versetzung der

diatonischen Leiter, wird von ihrem Grundtone aus nicht zu der grofsen, sondern zu der kleinen Terz hingeleitet. Wir haben diesem zufolge, an der mixolydischen Tonart eine, von unseren harten Tonleitern wesentlich verschiedene, ihre Verwandschaften aus der Folge der in ihr beschlossenen Tonverhältnisse lebendig und nothwendig entwickelnde, auf besondere Weise harmonisch sich entfaltende kennen gelernt. Es bleibt uns noch übrig, eine andere mit den übrigen Kirchentonarten ihr freilich gemeinsame, bei einer jeden durch ihre besonderen Neigungen aber doch wieder abweichend sich gestaltende Eigenschaft näher zu betrachten.

Die Eigenthümlichkeit des älteren Tonsystems, vermöge deren der siebente Ton der diatonischen Leiter, unser h, auf doppelte Weise gebraucht, hienach eine jede Tonart in dem weichen Systeme gegen das harte um eine Quinte tiefer, eine Quarte höher ausgeübt werden konnte, gewährte noch einen anderen Vortheil. Die Versetzung des Gesanges aus dem harten Systeme in das weiche durch Erniedrigung des h um einen halben Ton nämlich, vergönnte die einer jeden Tonart beiwohnende Neigung zu der mit der Oberquinte ihres Grundtones beginnenden darzustellen, ohne dafs sie ihre anfänglichen Grenzen zu verlassen brauchte; denn eine solche einfache Veränderung ihrer ursprünglichen Tonreihe verwandelte sie nun in diejenige, nach welcher hin auszuweichen sie sonst liebte. Durch eine solche Verwandlung der mixolydischen Tonleiter, welche die ihr angehörige grofse Terz mit der kleinen vertauschte, das in ihr auf der dritten Stufe zuerst vorkommende Verhältnifs des halben Tones auf die zweite Stufe versetzte, gewann sie die Eigenthümlichkeit und die Verhältnisse der dorischen, mit der Quinte ihres Grundtones beginnenden Tonreihe, von welcher nachmals die Rede sein wird. Dafs aber, und wefshalb, der mixolydischen Tonart das Hinstreben zu der ionischen nicht minder, ja vorzüglich eigen gewesen, ist in dem Vorhergehenden ausgeführt worden. Sollte nun jene, eben nur den Kirchentönen, vermöge der verschiedenen Folge der in ihnen vorkommenden Verhältnisse, ihrer Erscheinung in zwei besonderen Tonordnungen, eigenthümliche, doppelte Art der Modulation, durch Ausweichung und Verwandlung, nur auf eine der beiden, gleich mächtigen Neigungen der mixolydischen sich beschränken dürfen? Die Folgerechtigkeit des Systems, seinem Buchstaben gemäfs, schien es zu erheischen; nicht minder dringend aber der immer reger für lebendige Entfaltung dieses Systems erwachende Sinn das Gegentheil zu gebieten. Was dem streng einseitigen Tonlehrer eine Abweichung von der feststehenden Grundform der Kirchentöne, das erschien dem begeisterten Tonmeister als deren vollkommenste, eigenste Entwickelung. In diesem Sinne aber ist die Erhöhung des siebenten Tones der mixolydischen Tonreihe, des f, um einen Halbton, wodurch diese Reihe mit der ionischen zusammenfällt, nicht eine willkührliche, blofs chromatische Auszierung, sondern eine nothwendige Verwandlung derselben, um ihre vornehmste Neigung innerhalb ihrer eigenen Grenzen darzustellen. In der Regel aber bedienten die alten Tonmeister (im Sinne des von ihnen geübten Systems) sich jenes erhöhten Tones nicht wie wir des Unterhalbtons *(semitonii modi)* in unserer harten Tonart G, um einen vollen Schlufs am Ende ihrer mixolydischen Gesänge herbeizuführen; sie hätten dieselben auf solche Weise mit einer fremden Modulation geendet, statt sie ihren eigenthümlichen Verhältnissen gemäfs zu beschliefsen. Defswegen leiteten sie den Schlufs vielmehr auf der Oberquarte oder Unterquinte C ein, wodurch die Beziehung auf die ionische Tonart besonders hervorgehoben wurde; oder zogen sie statt eines solchen halben Schlusses einen vollen, nur durch jenen erhöhten Ton einzuleitenden, vor, so gaben sie der mixolydischen Leiter daneben noch die kleine Terz, und erhielten sie auf diese Weise zwischen ihren beiden Hauptbeziehungen, der dorischen und ionischen, schwebend; oder sie liefsen doch das f, die bezeichnende kleine

Septime des Grundtones, unmittelbar vor dem Schlusse, wenn auch nicht in dem nach ihr benannten Zusammenklange, hören. So wurde, auf dem einen wie dem anderen Wege, am Endpunkte die Eigenthümlichkeit des Mixolydischen bei Rückkehr in dessen Grenzen recht fühlbar gemacht.

Die dorische Tonreihe liegt der mixolydischen zunächst; zwischen der Quinte des Grundtones dieser letzten und deren Oberoctave ist sie beschlossen, und hiedurch die nahe Verwandschaft beider Tonarten begründet. Dieser Hinneigung der dorischen zu der mixolydischen ungeachtet, tritt in der ersten dennoch das Streben ihres Grundtons nach seiner Oberquinte mächtiger heraus, als das nach seiner Oberquarte: jenes findet seine Begründung in dem früher ausgesprochenen Naturgesetze, dieses ist in der dorischen Leiter nirgend vermittelt, denn nicht der Zusammenklang der grofsen Terz mit der kleinen Septime, sondern der kleinen Terz mit jener ruht auf ihrem, wie dem Grundtone aller übrigen Kirchentonarten; die mit A beginnende Tonreihe, die aeolische Tonart, ist also der dorischen näher verwandt, als die mixolydische. Auch liegt der dorische Grundton D so wenig, als der aeolische A innerhalb jener harmonischen Reihe, welche durch die Glieder des harten Dreiklanges in der natürlichen Tonfolge gebildet wird, als deren Anfangspunkt und Grundton wir den Ton C gesetzt haben. Nicht also ein Verhältnifs jener Reihe kann auf beide Tonarten einwirken; wir dürfen in diesem Sinne sie nur selbständig betrachten, das Verhältnifs der Quinte, das erste wesentlich harmonische, also auch als das in ihnen vorherrschende annehmen. Die dorische Tonart als eine der nächsten Ausweichungen der mixolydischen, und dadurch auf sie gegründet, zeigt uns aber dieselben Töne als vorzüglich bezeichnende, welche es in jener waren: h, das die grofse Terz, f, das die kleine Septime dort bildete. Hier jedoch gestalten sie andere Verhältnisse; diese wird zu der kleinen Terz, jene zur grofsen Sexte des dorischen, die es von unsern Molltönen unterscheidet, denen die kleine Sexte, die grofse aber nur ausnahmsweise bei aufsteigender Leiter eignet. Jenes Kennzeichen des Dorischen aber leitet uns zu einer Folgerung, welche durch die Werke der grofsen Tonmeister des sechzehnten Jahrhunderts sich bewährt. Wir fanden bereits zuvor, dafs die kleine Septime allen weichen Kirchentonarten eigne, und eben so überzeugten wir uns, dafs die kleine Sexte ein ihnen allen gemeinsames Tonverhältnifs sei, und dafs nur das Dorische davon eine Ausnahme mache. Ist nun die kleine Septime allen weichen Kirchentonarten gemein, so ist sie keiner von ihnen ein wesentliches, unterscheidendes Kennzeichen; sie darf also eine zufällige Veränderung durch Versetzungszeichen erleiden, wo nicht andere, aus der Besonderheit jener Tonarten hervorgehende Gründe es verbieten. Nun wird in der dorischen Tonart zwar der, durch seine Lage für eine jede sonst bezeichnende halbe Ton an der zweiten Stelle durch die grofse Sexte h, die kleine Septime c gebildet; von beiden aber ist nur die erste, nicht die zweite jener Tonart eigenthümlich: deren Erhöhung um einen halben Ton also gefährdete das Wesen derselben nicht, führte auch kein Verhältnifs ein, das dem diatonischen Klanggeschlechte an sich fremd gewesen wäre. Durch die Zulässigkeit einer solchen Erhöhung wurde der dorischen Tonart der Unterhalbton *cis* für einen vollen Schlufs gewährt, den jedoch die alten Meister nur unter ähnlichen Beschränkungen anwendeten, als in der mixolydischen; denn hier wie überall in dem Kreise ihrer Kirchentöne wollten sie die Hauptbeziehungen des von ihnen gewählten, nachdem sie im Laufe des Gesanges vielfach laut geworden waren, am Schlusse noch einmal zusammenfassen und sie anklingend vernehmen. Jenes *fis*, durch die Verwandlung der mixolydischen kleinen Septime gewonnen, die grofse Terz des dorischen Grundtones D, wurde am Schlusse statt der, ihm sonst beiwohnenden kleinen von ihnen angewendet, damit in ihm, als Unterhalbton von G, die mixolydische Beziehung anklinge; die dorische grofse Sexte wurde in die kleine,

der nächstverwandten aeolischen Tonart eignende verwandelt, einen Anklang auch dieser Verwandtschaft zu gewinnen; noch lebhafter traten diese Beziehungen in dem dorischen halben Schlusse durch die unmittelbare Folge des weichen Dreiklangs auf der dorischen Unterquinte G, des harten auf dem Grundtone D heraus. Diese durch harte Dreiklänge überall gebildeten Tonschlüsse sind ohne Zweifel auf dem Bestreben gegründet, jene Beziehungen stets recht lebendig zu erhalten. Der harte Dreiklang, in der Folgereihe der nach einander sich erzeugenden Töne gegeben, der helle, heitere, ist nicht allein der ursprünglich naturgemäfse, und defshalb vorzugsweise gewählte; wenn er auf dem Grundtone jeder Kirchentonart schliefsend ruht, stellt auch der Ton, durch welchen das ihn bezeichnende Verhältnifs der grofsen Terz gebildet wird, den Leitton derjenigen Tonart dar, welche kraft eines Naturgesetzes uns als die, der eben geübten unmittelbar vorangehende erscheint; wir empfinden, und zumal bei halben Schlüssen, ein fühlbares Hinneigen zu dieser Vorgängerin. Der Rückblick auf sie, den Ursprung der eben verklungenen, deren Grundton aus dem ihrigen sich entwickelte, leiht dem Gesange das eigenthümlich fromme Gepräge demüthiger Beugung.

Zu der aeolischen, zwischen den Tönen A — a (D — d) sich bewegenden Tonart, als der, dem Dorischen nächst verwandten, werden wir, dem oft erwähnten Naturgesetze zufolge, hinübergeleitet. Die bezeichnende grofse Sexte des Dorischen wird in der aeolischen Leiter zur grofsen Secunde des Grundtons, und bestimmt, als das erste der beiden, das Verhältnifs des Halbtons bildenden Glieder die kleine Terz, durch welche das Aeolische zu einer weichen Tonart sich gestaltet; die kleine Terz des Dorischen wiederum wird zur aeolischen kleinen Sexte, dem zweiten Gliede des Halbtons an der zweiten Stelle. So bewirken dessen Glieder, hier, wie bei den früher betrachteten Kirchentönen, überall wesentlich unterscheidende Verhältnisse zu dem Grundtone einer jeden; so werden wir auch die Hauptverwandtschaft des Aeolischen zu der, mit der Quinte seines Grundtones anhebenden, ebenfalls weichen, phrygischen Tonleiter, wesentlich verschieden finden von seiner Beziehung zu dem Dorischen. Die kleine Septime des Aeolischen, als für dasselbe nicht bezeichnend, unterliegt aus denselben Gründen, wie eben jenes Verhältnifs in der dorischen Leiter, einer Erhöhung um einen halben Ton, durch welche sie in *gis* umgewandelt wird; nur dafs die Wesenheit des Aeolischen erfordert, die Berührung der bezeichnenden Sexte in derselben Stimme unmittelbar vorher zu vermeiden, damit sie nicht zu Verhütung des, dem diatonischen Klanggeschlechte fremden Verhältnisses einer übermäfsigen Secunde eine zufällige Erhöhung erleiden dürfe. Wurde sie unvermeidlich, so pflegten die alten Meister, um, der nothgedrungenen Abweichung ungeachtet, dennoch das Kennzeichen des Aeolischen zu erhalten und nachdrücklich hervorzuheben, unmittelbar vor der erhöhten kleinen Septime, in einer andern von den zusammenklingenden Stimmen die kleine aeolische Sexte hören zu lassen. Jene Erhöhung der Septime nun, die wir bisher in schon zwei Fällen zulässig fanden, erlaubte die Ausweichung in die, dem Mixolydischen und Dorischen nächst verwandten Tonarten auf den Oberquinten ihrer Grundtöne einzuleiten: auf *a* durch die erhöhte kleine Septime des Dorischen *(cis)* den mixolydischen Gesang nach jener Tonart hinzuwenden, den dorischen in das Aeolische auf *e* durch die erhöhte kleine Septime jener Tonart *(gis)* hinüberzuführen. Anders verhält es sich in der aeolischen Tonart. Ihr ist nicht gestattet, in die ihr nächstverwandte phrygische Tonart auf der Oberquinte des Grundtons derselben, *h*, hinübergeleitet zu werden. Denn diesem Tone *(h)* fehlt wesentlich die reine Quinte, wefshalb wir ihn früher schon zur Bildung einer harmonisch zu entwickelnden Leiter untüchtig fanden. Es darf nicht eingewendet werden, durch die Verwandlung des Mixolydischen in das Ionische sei ja diese reine Oberquinte *(fis)* schon gefunden. Denn wir sahen

bereits, dafs der Ton *H* durch sie nicht befähigt werde, als Grundton eine neue, eigenthümliche Tonreihe zu bilden. War also auch ein Hülfston vorhanden, durch den dessen reine Quinte darsgetellt werden konnte, so war er doch nicht um ihretwillen gefunden, nicht im Bezuge auf sie aus der harmonischen Entwicklung der Tonarten hervorgegangen. Um aber die zuvor beschriebene Ausweichung des Aeolischen nach dem Phrygischen einzuleiten, hätte es aufser der Quinte von h, auch der grofsen Terz dieses Tones, *dis*, noch bedurft; weshalb aber die streng in sich beschlossene Entfaltung des diatonischen Systems diesen Hülfston ausgeschlossen habe, wird die Betrachtung der phrygischen Tonart uns verdeutlichen. Zu ihr wenden wir uns nunmehr, um die Eigenthümlichkeit des Aeolischen, seine Beziehung zu ihr, seine Verwandlung, seine Ausweichung in sie, kennen, und verstehen zu lernen. —

Die phrygische Leiter wird durch den Ton E und dessen Oberoctave begrenzt; die der aeolischen wesentlichen Verhältnisse der kleinen Terz und Sexte, durch die Töne c und f, in ihrer Beziehung zu dem aeolischen Grundtone ausgedrückt, werden, indem sie nunmehr zu dem phrygischen Grundtone E in ein neues Verhältnifs treten, zu der für diese Tonart bezeichnenden kleinen Secunde und Sexte. Hieraus aber folgt, dafs derselben auch die kleine Terz eigenthümlich sei; denn der kleinen Secunde würde die grofse Terz ohne das, dem diatonischen Klanggeschlechte fremde Verhältnifs der übermäfsigen Secunde nicht folgen können. Eben so ergiebt sich ferner, dafs der Unterhalbton ihr nothwendig abgehe; also auch die Unveränderlichkeit der kleinen Septime (d), der gänzliche Mangel eines vollen Schlusses zu ihrem Wesen gehöre. Denn ist dieser allein auf der Oberquinte oder Unterquarte jeder Tonart einzuleiten, dazu aber, neben der reinen Quinte, auch die grofse Terz erforderlich; jene bei der phrygischen Oberquinte (wie wir gefunden) wesentlich ausgeschlossen, diese im Sinne des diatonischen Klanggeschlechts der falschen Quinte, ohne die unharmonische Verbindung einer grofsen und verminderten Terz nicht beizugesellen; so fehlt ihm in der phrygischen Tonart alle nothwendige Vorbereitung, sie mufs ihn gänzlich verschmähen, will sie anders ihrem innersten Wesen treu bleiben, und nicht zwei ihr eigenthümliche Verhältnisse zugleich aufgeben. Noch auf andere Weise ist die Unzuläfsigkeit eines vollen Schlusses in der phrygischen Tonart darzulegen. Einen vollen Schlufs nämlich leitet in jeder Tonart deren grofse Obersecunde auf der Unterquarte ihres Grundtones ein; beide Tonverhältnisse, selbständig auf einander bezogen, stellen eine reine Quinte dar. Zwischen beide fügt sich die, in jedem Kirchentone (C ausgenommen, das die grofse Septime in seiner ursprünglichen Leiter besitzt) um einen Halbton zu erhöhende, in dieser Gestalt die grofse Terz der Unterquarte des Grundtones bildende kleine Septime ein. Der phrygischen Tonart aber, und dieser allein, ist die kleine Obersecunde wesentlich; diese bildet jedoch gegen die Unterquarte des phrygischen Grundtones eine falsche Quinte; beiden könnte die erhöhte phrygische Septime (als grofse Terz jener Unterquarte) sich nicht einfügen, ohne ein unharmonisches, dem diatonischen Klanggeschlechte widerstrebendes Verhältnifs zu erzeugen; die Erhöhung der phrygischen Obersecunde endlich, um die reine Quinte der Unterquarte des Grundtons zu gewinnen, würde durch den Zusammenklang von zwei, jener Tonart fremden Verhältnissen, deren Wesen völlig zerstören. Sofern aber die Quinte des phrygischen Grundtones eine eigenthümlich harmonisch zu entwickelnde Tonreihe zu gestalten untüchtig, und durch willkührliche Erhöhung ihrer Quinte nur eine solche zu begründen fähig ist, welche in veränderter Tonhöhe nur die phrygischen Verhältnisse abermals wiederholt, kann auch dem phrygischen Kirchentone die Neigung nicht beiwohnen, innerhalb seiner Grenzen die Verhältnisse einer harmonisch untüchtigen Tonreihe darzustellen, der Möglichkeit harmonischer Entfaltung sich zu berauben. Das Aeolische jedoch vermag in das Phrygische sich zu verwandeln

durch Anwendung des b, den Uebergang in das weiche System (mit den alten Tonmeistern zu reden); es weicht in dasselbe aus, theils durch einen halben, auf dem aeolischen Grundtone eingeleiteten Schlufs, theils durch Verbindung der letzten beiden Töne der auf- und der absteigenden phrygischen Leiter, wodurch beide, eben nur dieser Tonreihe eigenthümliche Tonfälle zusammenklingen, und sie vor allen andern harmonisch bezeichnen. Auch in seinen Schlufsfällen endlich deutet das Aeolische seine Verwandtschaft mit dem Phrygischen an; in dem vollen Schlusse, durch dessen früher beschriebene Anordnung, indem die kurz vor dem letzten Zusammenklange gehörte kleine aeolische Sexte zugleich die phrygische Obersecunde ist; in dem halben Schlusse durch die unmittelbare Folge des weichen Dreiklangs auf der aeolischen Unterquinte D, und des harten auf dem aeolischen Grundtone A: in jenem klingt die kleine phrygische Secunde an, und indem dieser in seiner Quinte den phrygischen Grundton hören läfst, vernehmen wir durch beide den abfallenden phrygischen Tonschlufs, gemildert nur durch eine dem Aeolischen eigenthümliche Harmonie. Der Leitton in das Dorische aber, der in der grofsen Terz des Schlufszusammenklangs sich darstellt, deutet auch jene Beziehung des Aeolischen an; und ist der aeolische Schlufs, wie wir ihn zuvor beschrieben, an sich dem dorischen auch völlig gleich, so weicht er doch von ihm dadurch ab, dafs kein, der Tonart selber fremdes Verhältnifs ihn gestaltet, (wie dort die entlehnte kleine Sexte) dafs er unmittelbar aus ihr hervorgeht. Ein Kennzeichen für sie wird er also nur durch die Beziehung auf alles ihm Vorangehende.

Wenn wir die Verwandtschaften des Dorischen und Aeolischen, welche wir zuletzt betrachtet haben, nur auf jenes Naturgesetz zu gründen vermochten, welchem zufolge jedem Tone, für sich angesehen, das Verhältnifs zu seiner Oberquinte das nächste harmonische ist; so finden wir bei dem Phrygischen, zu dem wir uns nunmehr zurückwenden, jene Beziehung durch seine melodische Gliederung zwar ausgeschlossen, um so mächtiger dagegen die Verwandtschaft vorwalten, welche durch die Folge entsteht, in der die schwingende Saite, die tönende Pfeife, die Glieder des harten Dreiklanges erzeugen; durch die besondere Weise, wie der Grundton immer geschärfter durch sie hinklingt, einem jeden von ihnen näher tritt. So trat uns das Mixolydische, da der Grundton des Ionischen den seinigen von jeder Seite umschliefst, zu jener Tonart in nächste Beziehung; so werden wir jetzt neben dem Aeolischen das Phrygische dem Ionischen nahe verwandt finden. Denn der Grundton, wenn er nach Erzeugung seiner Quinte abermals geschärft über sie hingeklungen, läfst nunmehr seine grofse Terz ertönen; diese aber ist eben der Grundton des Phrygischen, e, und ein Naturgesetz begründet solchergestalt die nahe harmonische Beziehung beider, so durch C als E begonnenen Tonreihen. Auch die melodische Gliederung dieser letzten vermittelt daneben ihren Uebergang in die ionische; die kleine, ihrer Leiter wesentliche Secunde, um eine Octave erhöht, zusammenklingend mit der phrygischen kleinen Terz, leitet als wesentliche Septime zu dem Ionischen hinüber. Aber selten bedienten die Tonmeister des sechzehnten Jahrhunderts sich der wesentlichen Septime: eben hier bedurften sie ihrer kaum, eine solche Ausweichung zu vermitteln; denn der phrygischen Tonleiter kann die ionische, der harmonischen Beziehung ihrer Grundtöne wegen, unmittelbar untergelegt werden, in gleichmäfsig fortschreitendem Zusammentönen wohlklingend sie begleiten. Darum auch wohl verschmähten die früheren Tonmeister durch willkührliche Erhöhung der Secunde, Sexte und Septime die phrygische Tonart zur ionischen umzuwandeln; konnte sie doch ohne alle Veränderung ihrer eigenthümlichen Verhältnisse mit jener sich verbinden, harmonisch in sie verschmelzen, wie sonst kein Kirchenton in den ihm nächst verwandten; denn Quarten- und Quintenfolgen in gleicher Bewegung konnte nur die Kindheit der Kunst erträglich, ja anmuthig finden, und eben

in diesen Tonverhältnissen, wie wir gesehen, beziehen die Grundtöne der übrigen Tonarten sich auf einander. Neben dieser Eigenschaft, welche sie vor allen übrigen auszeichnet, trägt auch die phrygische Tonart in ihren Verwandtschaften ein ganz eigenthümliches Gepräge. Einem Naturgesetze zufolge, auf dem der Zusammenhang aller übrigen Kirchentöne gegründet ist, weifst ihr Grundton zurück auf seine Unterquinte; einem nicht weniger mächtigen gehorchend, in welchem die reichsten, fruchtbarsten Beziehungen der Töne sich entfalten, deutet er zugleich hin auf seine grofse Unterterz; und so erklingt eben in jenen Verwandtschaften, verhüllter nur und geheimnifsvoller, als der, wo das Reich der Töne sich erschliefst, offen und hell hinausstrahlende harte Dreiklang, der weiche; aus beiden erblüht in reicher Entfaltung das Geheimnifs der Beziehung aller Tonarten, welche in ihren äufsersten Enden einander am nächsten berühren, in der dorischen aber, der von beiden gleichweit entfernten, in beiden Dreiklängen unmittelbar nicht gegebenen, ihren Mittelpunkt finden. In anderem Sinne können wir hienach von einem Kreise der Kirchentöne reden, als von dem Kreise unserer Tonarten. Eine, nach oben und unten quintenweise fortgesetzte Beziehung würde in beiden Richtungen eine nimmer sich schliefsende Linie bilden, würden nicht beide durch Milderung der ursprünglichen Schärfe und Reinheit des Verhältnisses der Quinte in Kreisform künstlich hineingebildet. Ein hiedurch gewonnenes, nach allen Seiten hin bewegliches und geschmeidiges System, dessen Entstehung wir späterhin betrachten werden, verknüpft zwar die entferntesten und nächsten Punkte jenes Kreises mit gleicher Leichtigkeit; jedoch nur Entfernungen nicht Eigenthümlichkeiten, wie das einfache System der alten Meister. Wie nun jede, wahrhaft lebendige und tiefe Naturanschauung eben nur das Werk frommen Sinnes ist; wie dieser in Allem, was durch ihn erkannt, gebildet worden, sich lebendig abspiegelt, so finden wir es auch hier. Jene Beziehung der Töne auf einander ist nicht ein klar geschautes Naturgesetz allein: sie ist ein Werk des frommen Geistes derjenigen Zeit, welcher das Auge zuerst dafür geöffnet wurde, eines Geistes, der immer inniger, tiefer, lebendiger in dasselbe sich hineingebildet hat. Vermochte doch ein solcher Geist allein, jenen Tonreihen das Gepräge der Kirchlichkeit einzudrücken; oder redet man von einem alten geheiligten Herkommen, das sie zu Kirchentönen erhoben; wer anders als jener Geist war im Stande ein solches Herkommen zu heiligen? Auf eine Tonreihe werden alle übrigen bezogen, die ionische, die in sich abgeschlossen, auf den hell und heiter hinausstrahlenden harten Dreiklang, eine durch die Natur selber hinklingende, befriedigende Verschmelzung verschiedener Töne gegründet, auch das Gepräge heiteren, frohen Genügens trägt. Mit ihr tritt eine zweite, die mixolydische, in nächste Beziehung; ihr Grundton, ein lebendiges Glied jenes Dreiklangs, das nächste harmonische Erzeugnifs des Grundtons jener ersten, trägt und begründet nicht minder einen gleichen Zusammenklang: aber auch eine Tonreihe beginnt und begründet er, in der alles wieder hinklingt, hinstrebt zu dem Ursprunge, aus welchem ihr Grundton erwuchs, durch die ein Zug der Sehnsucht hingeht neben jenem heiteren Genügen, dem christlichen Sehnen gleich nach geistlicher Wiedergeburt, Erlösung, Rückkehr einer früheren Unschuld, gemildert aber durch die Seligkeit der Liebe und des Glaubens. Erscheint nun jenes Zurückstreben in solchem Sinne als wahrhaftes geistiges Aufwärtsdringen, so mangelt es doch jenem Tone auch nicht an einem Drange, der auf ein durch alle Töne mächtig waltendes Naturgesetz gegründet, als ein mehr sinnlicher, irdischer sich darstellt. Allein dieses Streben führt unmittelbar nicht zu seligem Genügen: auf dem Grundtone der so erreichten nächst verwandten Tonart, der dorischen, ruht nicht der harte, helle Dreiklang mehr, sondern der trübere, weiche; aber tröstend, erheiternd, ermuthigend klingt durch die Tonreihe ein Glied jenes hellen Zusammenklanges wieder, der dem früheren Kirchentone eignete, die mixolydische grofse

Terz, nunmehr zur grofsen dorischen Sexte geworden, und leiht ihr das Gepräge frommen, ruhigen, heiligen Ernstes; daher auch in dieser Tonart die meisten heiligen Gesänge geschaffen worden. Von nun an strebt, jenem Naturgesetze zufolge, jeder Grundton aufwärts, eine neue Reihe zu bilden; dem Ursprunge eines jeden erscheint der Blick wieder zugewendet. Der aeolischen, als der nächsten auf diesem Wege erstrebten Reihe, leuchtet schon nicht ferner eine heitere Erinnerung an ihre Vorgängerin; an derselben Stelle, wo in jener der klare Geist der ihrigen ahnend wiederklang, tönt in ihr dasjenige an, wodurch jene getrübt wurde, die kleine dorische Terz, nunmehr zur kleinen aeolischen Sexte umgewandelt. Ein Schatten tiefer Wehmuth legt sich hin über sie, und ein noch tieferes Dunkel verhüllt die phrygische, der eine andere Tonreihe aus sich zu erzeugen nicht mehr gestattet, nur ein trüber Rückblick auf ihre Vorgängerin vergönnt ist; die überall tiefe Bedürftigkeit, Zerknirschung, allein auszusprechen scheint. Aber neu belebend, erfrischend, erhellend, tritt nun der Grundton jener ersten Tonreihe, der ionischen, hinein zwischen ihren und den Grundton ihrer Vorgängerin; in neuer, tieferer Bedeutung erklingt der weiche Dreiklang, das innige Verhältnifs dieser drei Kirchentöne bezeichnend. Mit dem hellen, heiteren Ionischen darf das trübe Phrygische unmittelbar verschmelzen; der tiefsten heiligen Zerknirschung steht himmlischer Trost auch am nächsten; je tiefer der Mensch seine Sünde, je inniger fühlt er die Seligkeit seiner Erlösung. Darum erklangen in diesem Tone seit den ersten Zeiten der Kirche nicht allein Bufspsalmen, sondern auch feierliche Lobgesänge; in der lutherischen Kirche neben dem: „Erbarm dich mein, o Herre Gott," auch das: „Herr Gott dich loben wir;" und wie in ionischen Klängen die frohe Kunde von der Geburt des Erlösers, das freudige Lied der Hirten, in dem mixolydischen „Gelobet seist du Jesus Christ," das in reine, helle Freude ausströmende Gefühl der endlich gestillten, langen Sehnsucht ertönte, so durfte in dem phrygischen „Christum wir sollen loben schon," auch das Bewufstsein laut werden, so grofses Heil sei eben nur um der Sünder willen gekommen.

Das ist es, wodurch die alte kirchliche Tonkunst von der neuen sich wesentlich unterscheidet, die geistige, eigenthümliche, feste Gestaltung des flüssigsten, beweglichsten Bildungsstoffes, welchen die Natur uns bietet, der Töne. Es war nicht starres Festhalten an dem Ueberlieferten oder Bequemen nach demselben, wie man so oft behauptet; es war tiefe, lebendige Erkenntnifs, welche das System der alten Tonmeister gebildet. Denn, wo die mangelhafte Betrachtung, die einseitige Lehre, an dem starren Gerüste festhielt, da durchbrach der bildende Geist jene beengende, willkührliche Schranke, und rechtfertigte als lebendigen Fortschritt, was äufserlich als Abweichung erschien. Unser fein ausgebildetes, gelenkes, geschmeidiges Tonsystem, das alle anscheinende Härte und Unebenheit in jeder Tonart ausgeglichen, aber auch ihre Eigenthümlichkeit verwischt hat, giebt einem schwankenden, reizbaren, in grundlose Tiefe sich versenkendem Gefühle so leicht sich hin, das mit ihm in das Unbestimmte immer mehr sich verliert und verflüchtigt. Nicht, dafs uns leid sein sollte ein solches System, und mit ihm freie, allseitige Beweglichkeit gefunden zu haben; aber wir sollen nicht aufgeben, was wir damit nicht anders einbüfsen, als wenn wir in frevelnder Selbstgenügsamkeit es wegwerfen, die Anschauung der alten Meister von der Tonwelt. Gern sollen wir an den Werken, die aus ihr hervorgegangen, als an den Erzeugnissen eines edlen Geistes, uns erfrischen, und bevor sie ihr inneres Leben uns völlig aufgeschlossen, sie in Demuth hochhalten, als solche, die einst ein Geschlecht kräftiger, geistreicher Menschen erhoben und erfreut haben, die an dem eifrigen, sinnigen Forscher, dem hingegebenen, thätig aufnehmenden Hörer unserer Zeit dereinst gewifslich ihre Kraft wiederum bewähren werden. Nicht sollen wir mit kaltem Hohne uns von ihnen wegwenden, oder sie meistern nach Anforderungen, die mit ihrem Wesen unvereinbar sind, nach

Regeln, die nicht für sie gegeben worden, wodurch wir nicht ihren Unwerth, sondern nur unsere Verschlossenheit und Beschränkung an den Tag legen. Eben darin werden wir Johannes Gabrieli vor seinen Zeitgenossen als grofs erkennen, dafs er, einer der ersten, kräftigen, geistreichen Förderer der neuen Zeit, dennoch der alten, in der sein Dasein wurzelte, die er durch seine Werke verherrlichte, fortdauernd auf die rechte Weise treu blieb, und selbst da, wo wir beide Zeiten im Kampfe und Widerstreben bei ihm erblicken, stets — wenn auch verhüllte und unscheinbare — Keime für künftige, schönere Entfaltung beut. Gewährt aber der Fortgang dieser Betrachtungen uns die Ueberzeugung, dafs diese Entfaltung und das durch sie bedingte Hervorgehen unseres heutigen Tonsystems auf einem ganz anderen Gebiete liege, als dem kirchlichen, dafs mit ihr die kirchlichen Grundformen, theils mit Bewufstsein durchbrochen, theils allmählig abgewelkt sind: mögen wir dann, so lieb uns kirchliches Leben und die Blüthen sind, die es zeitigt, bei denjenigen gern verweilen, die zu den frischesten der Kunst gehören, die es entfaltet hat, und wenn wir an ihnen seiner schöpferischen Kraft inne geworden, auch der Hoffnung leben, dafs dereinst vielleicht, wenn es in und durch uns sich wahrhaft verjüngt, eine neue Blüthe jenem alten Stamme entspriefsen könne.

Vielfach sind die Vorwürfe, die wir täglich noch dem Systeme der alten Tonmeister machen hören, durch die der unbefangene Sinn getrübt und gebunden gehalten wird. Wie Einige es durchhin dem Bequemen nach dem unbehülflichen, ungelenken Bildungsstoffe zuschreiben, den jene alten Meister vorgefunden, bezüchtigen Andere wiederum ihre harmonische Behandlung desselben, das Zusammenstellen einer Folge von Dreiklängen namentlich, ohne harmonische Beziehung im Sinne unserer heutigen Tonkunst, der Unkenntnifs besserer Modulation, einer kindischen Ungeschicktheit in Handhabung der Kunstmittel, der die Gegenwart längst entwachsen, auf die mit vornehmen Lächeln herabzuschauen sie wohl berechtigt sei. Freilich verbinden wir, nur ein Naturgesetz kennend, das die Verwandtschaft der Töne bestimme, in der Regel auch nur auf eine Weise Dreiklänge mit einander; in einer quinten- oder quartenweis aufsteigenden Folge ihrer Grundtöne: so aber nicht die alten Meister. Nicht jenes Naturgesetz allein: ein anderes, das in der Beziehung der Glieder beider Dreiklänge, des harten und des weichen, sich kund gab; eine Besonderheit ihres Systems, die ihnen vergönnte, jede Tonart innerhalb ihrer eigenen Grenzen in die ihr nächstverwandte umzuwandeln, brachte die anscheinend entferntesten Dreiklänge einander nahe, so wie dadurch eine mannigfach gegliederte Beziehung aller Tonarten sich gestaltete. So tritt bei jenen alten Tonmeistern in der Folge von Dreiklängen, die sie verbinden, die Eigenthümlichkeit jeder Tonart in ihrem Hinneigen zu allen übrigen, in strengen, grofsartigen, bestimmten Zügen heraus, und auch dem scheinbar fremdesten fehlt nicht der Mittelpunkt, den es jederzeit in der gemeinsamen Beziehung auf den Grundton des Ganzen, auf die durch ihn begonnene und geregelte Tonreihe findet. Jenes durch die mixolydische, dorische, phrygische, aeolische Tonart so mächtig, so beziehungsreich in seinem Verhältnisse zu deren Grundtönen hinklingende *f*, gestaltet durch seinen Dreiklang, wenn wir in jeder einzelnen dieser Tonarten, in einer Folge solcher Zusammenklänge, ihn vernehmen, sich nicht minder abwechselnd und eigenthümlich. Anders tönt er im Mixolydischen, hell und klar, wo sein Grundton durch seine Beziehung zu dem jener Tonart ihr Sehnen nach ihrem Ursprunge vermittelt; anders im Phrygischen, wo in dem matten Abfalle nach dem Grundtone jener Tonart hin, der seinige den Ausdruck tiefster Bufse und Zerknirschung verbreitet, diese aber gelös't, gesänftigt, erhört erscheinen, sobald durch klare Töne die in seinem Grundtone schlummernde Harmonie hervorbricht, einem hellen Lichte des Himmels gleich, das den im Gebet Versunkenen unerwartet umleuch-

tet; anders wiederum und milder im Dorischen, wo heiliger Ernst, stille Wehmuth, durch das Verhältnifs seines Grundtons zu dem jener Tonart ausgedrückt wird; anders endlich selbst innerhalb aller jener Tonarten, durch die nächste Zusammenstellung, in der wir ihn vorfinden. Unser gelenkes System freilich erlaubt uns die widerstrebendsten Töne, wie zu herben Mifsklängen, so zu entzückenden Wohllauten zu verbinden, schmeichelnd durch reizende Vermischung des abklingenden und verschmelzenden; beide auf die mannigfachste Weise aufzulösen, zu den entferntesten Beziehungen des Grundtones hinüberzuleiten, die ganze Tiefe des Gefühles dadurch zu erschliefsen, die zartesten Abschattungen desselben zu offenbaren. Nirgend aber finden jene Beziehungen in einer oder der andern unserer Tonarten wahrhaft eine Heimath; und hier eben müssen wir uns zurückgeschritten erkennen, so viel näher dem Ziele der Vollendung wir uns auch wähnen mögen. Unleugbar strebten auch die alten Tonmeister nach Beweglichkeit und Geschmeidigkeit ihres Tonsystems, damit sie, nicht an eine bestimmte Stufe der Höhe oder Tiefe unwiderruflich gebunden, jeden Gesang auf einer solchen ausüben könnten, wo er am frischesten und anmuthigsten klänge; nicht war jedoch ihr Ziel eine völlige Ausgleichung aller Tonleitern, und mit ihr der Tonarten; auf jeder Stufe vielmehr sollte jede derselben ihrem Wesen nach erhalten, die eigenthümliche, harmonische Entfaltung ihr gesichert bleiben. Auch später noch, selbst als einer neuen Kunstrichtung der Zeit die alten Grundformen nicht mehr genügten, (wie sie denn nur einem Gebiete der Tonkunst, der heiligen, lebendig eigneten;) als neue Aufgaben neue Kunstmittel bedingten, und deren reichere Fülle auch diejenigen reizte und anlockte, welche das Gebiet kirchlicher Tonkunst anbauten; als dem ernsten, feierlichen, und dennoch — wie wir zu zeigen gedenken — mannigfaltigen und anmuthigen Schritte jener alten Gesänge, eine raschere Beweglichkeit folgte, aus der, wie das Zierliche, Feine, so das Gewaltsame, ja Allgewaltige sich entwickelte; als man bedeutende Sangweisen, in denen auch die Mifsklänge wesentlich gestaltende Glieder geworden, kunstreich verwob, und während in diesem Gewebe das anscheinend Widerstrebendste, Mifsstimmendste zusammenklang, dennoch die Auflösung, lebhaft und dringend, wie das Ohr bei jedem Schritte sie ersehnen mufste, leicht und natürlich herbeigeführt, und eben hierin ein neuer Zauber der Töne entfaltet wurde: auch da klangen jene alten Beziehungen, trüber freilich und entfernter, doch immer noch an, bis der lebendige Geist, der sie erschlossen und beseelt hatte, der Beweglichkeit des irdischen Stoffes weichen, jede Erinnerung an das Alte, das allgemach als ungelenk, unbeholfen, hinter der Mannigfaltigkeit des Neuen in herber Einfalt weit zurückstehend erschien, völlig verklingen mufste; und, wollen wir auch nicht sagen die Befriedigung des blofsen Sinnenreizes allein, doch vorzugsweise entweder die Darlegung der ganzen Fülle erworbener Kunstmittel und Fertigkeiten, oder die Darstellung leidenschaftlicher Beweglichkeit, inneren Spieles der Empfindungen, erstrebt wurde. So hat die weltliche Tonkunst auch von dem Gebiete der heiligen allmählig Besitz genommen; und verständigen wir uns über die Anforderungen, die wir jetzt an diese zu machen gewohnt sind, so werden wir nicht leugnen können: wir suchen in ihr unter anderem Namen dasselbe, was in jener uns rührt und reizt. Durch die Herbigkeit und den Ernst der altkirchlichen Kunst fühlen wir uns verletzt, und möchten Beides darum gern als Zeichen einer niederen Stufe darstellen, auf der sie gestanden, um mit besserem Gewissen unserer heutigen Kunst in einer jeden ihrer Hervorbringungen huldigen zu können. Aber wir vergessen darüber, dafs sie weltlich geworden ist, dafs jene Heimathlosigkeit ihrer scheinbar so reichen Beziehungen, jene vielfach verschlungenen Mifsklänge ohne tiefere Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, in ihrer Mannigfaltigkeit und Vieldeutigkeit, dem kirchlichen Ernste, dem heiligen Frieden, der an gottgeweihter Stätte walten soll, gänzlich widersprechend

sind. Haben wir nun zuvor den Wunsch, die Hoffnung der Erneuerung jener alten Kunst ausgesprochen, in der wir Beides so bedeutsam, so erhebend wiederfinden, so ist nicht die Meinung gewesen, damit zu todter Wiederholung, leerem Abschreiben desjenigen aufzufordern, was unsere Vorgänger geleistet; denn, wie überall, so auch hier, tödtet der Buchstabe, und nur der Geist allein macht lebendig. Ein jedes Zeitalter noch hat in seinem Verhältnisse zu der Kunst eine doppelte äufserste Richtung dargelegt: die eine Derer, welche auf die nächstvergangene Zeit mit Sehnsucht zurücksehen, in der Gegenwart nur tiefe Entartung erblicken, in dem Roste, mit welchem die Zeit die Werke ihrer Vorgänger überzogen, das wahre Siegel der Vollkommenheit zu schauen wähnen; eine andere Solcher, die rasch vorwärtsstrebend, den Kunststoff immer gefügiger zu bilden, das Neue, noch Unerhörte zu leisten trachten, in der Gegenwart nur den Fortschritt, in der Vergangenheit nur die eben verlassene niedere Stufe erblicken. So thöricht es nun ist zu glauben, dafs nur im Stillstande oder Rückgange das wahre Heil zu suchen sei, oder gar zu meinen, dafs die Zeit dem Bilde eines Pfuschers jemals den Schmelz der Farben, die Anmuth, die Bedeutsamkeit eines Meisterwerkes zu leihen vermöge; eben so vergeblich ist die Hoffnung derer, die in Verknüpfungen, wie sie bisher auf solche Weise noch nicht dagewesen, das Musterhafte, Vollkommene, Unerreichbare zu schaffen wähnen. Der Stoff, in welchem die Kunst bildet, den sie durchdringt, wird im Fortgange der Zeit gelenker, gefügiger, bildsamer, und dieses um so mehr, je vielseitiger man ihn behandelt; hier nehmen wir eine Stufenleiter sonder Zweifel wahr, von diesem Standpunkte der Betrachtung aus stehet eine Zeit über der andern. Wo aber in bestimmter Richtung das helle Auge des Geistes den Stoff lebendig erkannt, seine bildende Kraft ihn völlig durchdrungen hat, da hat sich ein eigenthümliches Leben gebildet; es gehört zwar einestheils der Zeit an, in der es erschienen ist, aber es schwebt auch über derselben, und nicht dürfen wir höher, vollendeter nennen, was dem fügsameren Stoffe im Fortgange der Zeit eingeprägt worden ist: die völlige Durchdringung in klar ausgesprochener Richtung erzeugt zu jeder Zeit das Vollkommene. Erweckend, belebend, erleuchtend erscheint überall nur dieses allein, auch wo nur eine Annäherung an dasselbe vorhanden ist, wie ja unsere beschränkten Kräfte ein Höheres uns nicht gestatten. In diesem Sinne erblicken wir in der Geschichte der Kunst eine reich und mannigfaltig entwickelte Lebensblüthe, nicht eine Stufenleiter allein, wo der auf der höchsten Sprosse angelangte mit Wohlgefallen den zurückgelegten Weg ermessen, und selbstgenügsam lächelnd, auf die unteren Stufen herabschauen, hoch über sie erhaben sich brüsten könne. Eine solche Ansicht, wo sie in herber Einseitigkeit hervortritt, vernichtet allen geistigen Zusammenhang verschiedener Zeiten; dem Thörichten, der sich ihr hingegeben, wird das Bild der Vollkommenheit, das er zu umfassen wähnt, in Rauch und Nebel zerfliefsen, der Stoff, den seine Vorgänger, mannigfach zugerichtet und für fernere Durchdringung befähigt, ihm verliefsen, unter seinen Händen einem leeren, kümmerlichen, dürftigen Spiele sich hingeben: wie könnte unter dessen Händen auch ein neues Leben sich entfalten, der absichtlich jede Erinnerung früheren Lebens für sich vernichtet, einem jeden Anklange aus der Vergangenheit sein Ohr starrsinnig verschlossen hat? Einer solchen verkehrten Richtung wehrt die Geschichte; die leicht verlöschende Erinnerung an das früher Gebildete wird durch sie aufgefrischt, dem Geiste, indem das Vollkommenste, was eine jede Zeit erschuf, ihm näher gebracht wird, eine Art Allgegenwart verliehen, welche ihn in jeder Zeit heimisch macht, und erkennen lehrt, dafs das Trefflichste einer jeden, wenn auch in ihr wurzelnd, doch dem Himmel entgegenstrebe, dafs in seiner tiefsten Bedeutung es über aller Zeit stehe. Aber auch das wird ihm klar, dafs in jeder Zeit eine bestimmte Richtung nur vorwalte, nicht ausschliefsend herrsche; dafs sie nicht selten in den zu bildenden Stoff einseitig sich vertiefend,

die wahre geistige Durchdringung desselben auf ihrem Wege verfehle, während unerwartet ein anderer sich erhelle, eine neue, wahrhaft vergeistigende Richtung beginne; dafs von der früheren dann wohl, als einer vergeblichen, einseitig abgemahnt, das Streben der Vorgänger als ein geistloses, todtes gescholten werde, dennoch aber ein köstlicher Schatz auf dem verlassenen Wege unerwartet sich finde, ein Lebenskeim, wo er einmal sich geregt, selten völlig verloren gehe, dafs dem, eine Zeitlang für ihn verschlossenen Auge des Geistes ein schöneres, helleres Erwachen bevorstehen könne. Diesem Geiste, der köstlichsten Gabe von oben, der allein belebenden, deren Wirkungen wir erkennen, ohne sie zu durchschauen, soll die Geschichte Bahn machen, damit in der Gegenwart ein neues, frisches Leben an der Betrachtung, der lebendigen Anschauung der Vorzeit sich entzünde; wie es der Berechnung, dem verständigen Abwägen so wenig zu entkeimen vermag, als dem willkührlichen Aufregen und Erhitzen der Einbildungskraft. So streben wir vorwärts, indem wir zurückdringen in die Vorzeit, so wirken wir in dem Geiste der Edelsten, welche sie schmückten, und doch tiefer vielleicht und schöner, wenn uns gegeben wird, was wir in Demuth zu erwarten und hinzunehmen, dessen wir aber nicht lobpreisend uns zu rühmen haben.

Wir können jedoch diese unsere Betrachtung des Wesens der Kirchentöne nicht beschliefsen, ohne sie zuvor noch auf einen doppelten Gegenstand gerichtet zu haben; einmal auf die lydische Tonart, an deren Stelle wir, den älteren Tonlehrern entgegen, die ionische gesetzt, dann aber auf den Unterschied zwischen authentischen und plagalischen Tonarten, dem in neuester Zeit eine andere Bedeutung gegeben worden, als bei den alten Tonlehrern sich findet; wobei wir Gelegenheit nehmen werden, da wir hierin der Lehre der Alten uns mit Ueberzeugung anschliefsen, diese, ihren Grundzügen und ihrer Anwendbarkeit nach, näher darzustellen, als in früheren Andeutungen durch diese Blätter hat geschehen können.

Unsere frühere Darstellung setzte den wesentlichen Unterschied der Tonarten in die wechselnde Lage des Halbtons; sie fand, dafs ein solcher Wechsel nach der Zahl der Töne, welche die diatonische Leiter bilden, siebenmal möglich sei; sie hat die letzte der durch ihn erzeugten Tonarten aus dem Kreise der harmonisch entwickelungsfähigen mit Recht ausgeschlossen, und also darüber noch sich zu rechtfertigen, wefshalb sie uns gegenwärtig nur fünf in jenem Sinne bildungsfähige Tonarten nachgewiesen habe, oder, wenn sie späterhin statt der lydischen uns die ionische vorgeführt, ob, und warum sie jene erste aus dem Kreise harmonisch zu belebender hinausgewiesen haben wolle? da diese sowohl als jene uns doch eine verschiedene Lage des Halbtons unzweifelhaft aufweis't, beide also von allen übrigen Tonarten wesentlich verschieden erscheinen.
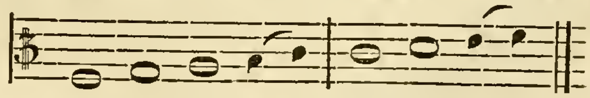
Die lydische Tonart hat mit der ionischen den Halbton auf der siebenten Stufe gemein; dagegen erscheint er bei ihr zu Anfange auf der vierten, in jener auf der dritten Stufe. Statt der reinen Quarte besitzt sie hienach die übermäfsige, und als deren Ergänzung nicht die reine, sondern die verminderte Quinte; ihr ganzes Wesen also ist auf einen Mifsklang gegründet. Wollen wir nun auch davon absehen, dafs die alten Tonmeister der Mifsklänge sich spärlich, und meist nur als Vorhalte bedient haben, indem wir uns erinnern, dafs auch absichtlich vermiedene, oder nur selten bestimmt ausgesprochene Mifsklänge die Eigenthümlichkeit einer Tonart zu bestimmen fähig sind, (wie wir dieses im Mixolydischen gefunden) und dafs unser neues, in Anwendung der Dissonanzen so bedeutend mehr ausgebildetes System uns vielleicht befähige hier zu leisten, was den Alten verwehrt, oder von ihnen absichtlich nicht erstrebt gewesen: so werden wir doch immer jene Besonderheit des Lydischen, wie einerseits eine herbe, so

anderntheils eine harmonisch unbedeutende nennen müssen. Die beiden Töne, f nämlich und h, welche im Lydischen den Grundton und dessen übermäfsige Oberquarte bilden, erscheinen vorzugsweise für das Mixolydische und Dorische, demnächst für das Phrygische und Aeolische bedeutsam; es wird durch sie, hier die grofse Terz und kleine Septime des Mixolydischen, die kleine Terz und grofse Sexte des Dorischen; dort die kleine Secunde und reine Quinte des Phrygischen, die grofse Secunde und kleine Sexte des Aeolischen dargestellt. Aber nicht dieses allein; denn wie die Glieder des Verhältnisses der übermäfsigen Quarte, und ihrer Ergänzung, der verminderten oder falschen Quinte, hier in die kleine Sexte hinaus, dort in die grofse Terz zurück, als in die Auflösungen jener Mifsklänge, streben, wird durch sie die Ausweichung nach c, oder, im Sinne der alten Tonmeister, in das Ionische begründet: nach dessen Verhältnissen zu den Grundtönen der genannten Tonarten aber, die mixolydische in ihre Oberquarte, die dorische in ihre Oberseptime, die phrygische in ihre grofse Unterterz, die aeolische endlich in ihre kleine Oberterz auszuweichen befähigt; allen mithin neben der allgemeinen, auf ein Naturgesetz gegründeten Neigung jeden Grundtons zu seiner Oberquinte, noch eine besondere zweite eingeprägt, in dem Mixolydischen und Phrygischen aber eine auf ein anderes Naturgesetz gegründete Neigung noch kräftiger vermittelt. In dem Lydischen jedoch geschieht dadurch nichts Anderes, als die herbe Nöthigung zu einer Ausweichung, die jenes erste Naturgesetz für alle Tonarten als allgemeine bedingt; die lydische gelangt dadurch nur in eine andere Tonart, in der ein, eben ihr eigenthümlicher Mifsklang geschlichtet ist, eine Schlichtung, die eben so leicht durch verwandelnde Modulation, Uebergang aus dem harten in das weiche System (wie wir ihn zuvor beschrieben) gefunden wird. Oder wollen wir (aufserhalb des Kreises von Beziehungen, den wir im Vorigen gesetzt) den lydischen Grundton zurückleiten auf eine Unterquinte, welche ihn erzeugt habe; so ergiebt diese, das weiche b, wiederum eine, mit der lydischen in allen Grundverhältnissen völlig zusammenfallende Tonleiter. Arm an harmonischen Beziehungen hienach, melodisch herbe, zeigt sich uns das Lydische, seine frühe Ausschliefsung aus dem Kreise der übrigen Tonarten hinlänglich gerechtfertigt, und die von Alters her oft wiederholte Klage, dafs es aufser Gebrauch gekommen sei, aus mifsverstandener Anhänglichkeit an einen nie in das Leben wirklich eingetretenen Lehrsatz hervorgegangen. Mächtig aber und beziehungsreich klingen die jener Tonart eigenthümlichen Verhältnisse hin durch alle übrigen, und jene Anklänge, wenn auch nicht fähig eine Reihe zu bilden, die selbständig in den Kreis der übrigen harmonisch eintreten könnte, werden doch ein Band, das auch die entferntesten unter ihnen verknüpft [1]).

---

[1]) *Vergl. über das Lydische hier folgende merkwürdige Stelle bei Marchetto da Padova* (1274). *Lucidarium musicae planae Tract. X. Cap. IV. in dem Abschnitte de quinto tono. (Gerbert scriptores. III. p.* 110. 111.)

Quintus tonus formatur in suo ascensu ex tertia specie diapente et tertia diatessaron superius



in descensu vero ex eadem specie diatessaron et ex quarta diapente



Sed dicet aliquis: ergo videtur quod quintus tonus in ejus ascensu cantetur per ♮ *quadrum, et in descensu per b rotundum. Dicimus quod sic, et triplici ratione; prima est, quod cum ascendit a fine ad diapente supra quomodocunque, talium prolatio notarum dulcior atque suavior ad auditum transit, nec non aptior in ore proferentis existit etc. — (also*

Viel bedeutsamer in jeder Rücksicht zeigt sich dagegen das **Ionische**. In die Mitte aller übrigen Tonarten gestellt, durch die dargelegten so mannichfaltigen Beziehungen ihnen allen verwandt, erscheint es, wie allen zugänglich, doch wiederum vor ihnen eigenthümlich gestaltet. Seine Hauptneigung, auf das Hinstreben seines Grundtones nach der Oberquinte gegründet, leitet es hinüber zu dem Mixolydischen, einer Modulation, welche durch Verwandlung der ihm wesentlichen grofsen Septime in die **kleine**, innerhalb seiner eigenen Grenzen dargestellt, und von den alten Tonmeistern gewöhnlich vor dem ionischen **vollen** Schlusse angewendet wird, aber auch meistens nur **diesen** zu bezeichnen pflegt, da, wie wir gefunden, der **mixolydische** Schlufs, wenn ein **halber**, auf die Verwandtschaft jener Tonart zu der ionischen hindeutet; wenn ein **voller**, zugleich ihre Beziehung zu dem Dorischen hindurchklingen läfst. Selten jedoch wird die ionische Tonart in ihren eigenthümlichen Grenzen innerhalb des **harten** Tonsystems, meistens dagegen in ihrer durch das **weiche** System bedingten Versetzung in die Oberquarte ihres Grundtons von den alten Meistern ausgeübt. So vertauscht sie ihren Umfang mit dem des Lydischen; ja durch ein besonderes Spiel geben einige Tonmeister, namentlich ***Gabrieli***, indem sie das harte System mit dem weichen wechseln lassen, ihr die herbe Eigenthümlichkeit des Lydischen als eine zufällige Würze bei.

Und damit endlich die harmonisch bildungsfähigen Töne innerhalb des diatonischen Systems in eine Folge neben einander gelegt erscheinen, verläfst mit seinen ursprünglichen Grenzen das Ionische auch die ihm zukommende erste Stelle; das **Dorische**, schon bei den Griechen hochgepriesen, dann unter den Tropen als der erste genannt, von uns in die Mitte der Kirchentöne gestellt, nimmt nun, dem alten Kirchengebrauche zufolge, die erste Stelle wieder ein; das Ionische schliefst sich dem Phrygischen, diesem endlich das Mixolydische an; das Letzte der ganzen Reihe ist der alte Pilgerton, das Aeolische. Ein Nebenton, von welchem bald die Rede sein wird, ist jeder Tonart beigesellt, und so ist zwischen den alten Tropen und den Kirchentönen des sechzehnten Jahrhunderts, wenn auch nicht völlige, doch einige Uebereinstimmung hergestellt. Dafs eine durchgängige nicht möglich sei, behauptet schon ***Seth Calvisius*** mit Recht. Nur Formeln für den Gesang der Psalmen sind jene Tropen, sagt er; das Wesen der Tonarten wird durch sie weder richtig angedeutet, noch entfaltet; selten heben sie innerhalb ihrer wahren Grenzen an, und schliefsen meist auf ungehörige Weise. Dennoch ist ihre Kenntnifs für den Gesang der Psalmen höchst wichtig, und — setzen wir hinzu — auch ohnediefs wird Niemand jene ehrwürdigen Reste des Alterthums, welche der fromme Sinn der Meister des sechzehnten Jahrhunderts harmonisch reicher zu entfalten gestrebt hat, anders als mit Ehrfucht betrachten.

An jenen wesentlichen Kennzeichen allein, die wir nunmehr bei allen Tonarten dargelegt haben, ist jede derselben zu erkennen; jedoch erst nach vollständiger Prüfung jedes einzelnen Gesanges aus jenem Zeitalter für ihn richtig zu bestimmen; nicht, wie bei unseren Tonarten, schon nach der Vorzeichnung zu Anfange, und dem Schlufsfalle des Basses allein. Die alten Tonmeister kannten überhaupt nur **eine** Vorzeichnung neben dem Schlüssel ihrer Gesänge, die des b, um damit anzudeuten, dafs der Ge-

---

offenbar nur der Ausweichung wegen in die Quinte, welche der durch das ♮ gebildete Halbton am eindringlichsten bezeichnete). — Tertia ratio est, ut cum vellet quintus ad ejus perfectionem ascendere, non inveniatur ***tritoni duritia****, quae adesset, si per b rotundum ipsum ascendens cantaremus, scilicet a b primo acuto ad e acutum. (Diese Härte freilich fände sich ebenfalls bei dem Ionischen, überhaupt bei allen Tonarten: ausreichender ist der folgende Grund.) Cantari debet etiam per b rotundum suo scilicet in descensu, ut cum vult se a diapente supra ad finem deponere, possit tritoni duritiam evitare.*

sang in ihrem weichen System ausgeübt werden solle. Erst später, zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, trat auch die des Doppelkreuzes (oder sogenannten *b cancellatum*) allgemeiner ein, zu Bezeichnung einer Versetzung aus dem harten System in das harte, oder mit andern Worten, der Versetzung eines Gesanges aus den seiner Tonart eigenen Grenzen in die einer andern Tonreihe, welche die Vorzeichnung, (um sie jener ersten übereinstimmend zu machen) in der Folge ihrer Verhältnisse zwar veränderte, ohne sie jedoch in das, dem weichen Systeme angehörende verbundene Tetrachord hinüber zu leiten. Im ersten Anfange also wurde nur das System durch die Vorzeichnung angedeutet, ohne die Tonart mit derselben bezeichnen zu wollen; späterhin, ebenfalls ohne die Absicht einer Bestimmung dieser Art, die Versetzung eines Gesanges aus seinen eigenthümlichen Grenzen, ohne Veränderung des Systems. Eine solche Versetzung (die sogenannten *tuoni finti* im Gegensatz der *tuoni trasposti* des weichen Systems) wurde durch die bei der harmonischen Entfaltung aller Kirchentöne nach und nach hervorgegangenen Halbtöne statthaft. Der erste, der unter ihnen sich uns ergab, durch welchen die Verwandelung des Mixolydischen in das Ionische vermittelt wurde, das erhöhte f oder *fis*, gewährte nun zugleich die Möglichkeit, eine jede Tonart in der Oberquinte oder Unterquarte ihres Grundtons auszuüben, eine Versetzung, durch welche die den Kirchentönen eigenthümliche, verwandelnde Modulation nicht ausgeschlossen blieb, welche hier, statt das weiche b einzuführen, nur die Vorzeichnung des Kreuzes tilgte, und so in dem Umfange der versetzten Tonart die Eigenthümlichkeit der ihr nächstverwandten, auf ihre Oberquinte gegründeten darstellte. Das erhöhte c und g, zufälliger zwar, als jener erste Halbton, doch nicht ohne Berechtigung, und dem Wesen der Tonarten völlig unbeschadet, in den Kreis der Töne aufgenommen, reichten für das, auf diese zweite Weise (nach D und A) versetzte Mixolydische und Dorische aus. Nur dem Aeolischen und vornehmlich dem Phrygischen, die sich nunmehr auf den Grundtönen E und H darstellten, fehlte, wenn auch jenem nur der selten und zufällig erscheinende Unterhalbton, doch diesem die für seinen Schlufs so wesentliche grofse Terz seines versetzten Grundtons, der in dieser eben nothwendig anklingende Leitton in das Aeolische. Nicht, dafs man das Phrygische in dieser Versetzung selbständig geübt habe; man dehnte eine solche nicht über die Grenzen aus, welche die Bequemlichkeit der Ausführung erheischte, und Prätorius giebt nur von dem Mixolydischen und Aeolischen Beispiele dieser Art; allein sollte das so versetzte Aeolische nicht seiner besonders vorwaltenden Richtung — der nach dem Phrygischen — beraubt bleiben, so war ihm die Erhöhung des d um einen halben Ton unerlafslich. Dieser neu eingeführte Halbton, *dis*, als Oberquinte von *gis* und grofse Terz von h fiel jedoch mit dem, durch das weiche System als Unterquinte des b schon gegebenen *es* nicht zusammen; einem Tone, der als kleine Septime des versetzten ionischen Grundtons F, die mixolydische Verwandtschaft des Ionischen anklingen liefs, und so ferner als kleine Terz von C, als kleine Sexte von G, die Hinneigung des Mixolydischen zum Dorischen und dieses zu dem Aeolischen. *Dis*, mit jenem *es* nicht verschmelzend, erforderte auf den Orgeln jener Zeit eine besondere Taste, und erhielt sie durch Theilung der für jenes *es* bestimmten. Auf gleiche Weise wurde auch *gis* getheilt, um *as* als Unterquinte von *es* und kleine Oberterz von f zu gewinnen, wenn die Stimmung der Orgel es erforderte bei Begleitung eines Gesanges jenen Ton als Grundton zu wählen. Beide Halbtöne finden wir bereits in Werken von Tonmeistern aus der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hin und wieder angewendet; ihr frühester Gebrauch wird bald dem *Cyprian de Rore*, bald dem *Orlandus Lassus* zugeschrieben. In den ursprünglichen Systemen der Tonmeister jener Zeit, dem harten und weichen, finden beide nicht ihre Begründung; eine für die Bequemlichkeit der Ausführung nothwendige Versetzung

erzeugte beide als nebenher geduldete Abweichungen, ohne sie in den Kreis der übrigen zufälligen Halbtöne mit aufzunehmen, sie durch eine Temperatur in unserem Sinne mit ihnen zu verschmelzen. Vorhanden waren beide gewifs früher, als die obgenannten Meister sich derselben bedienten, und auch früher, als man die Verschiebung des Systems durch Vorzeichnung eines Kreuzes zuerst andeutete, um dem Organisten die vorher nöthige Versetzung aus dem Stegreife zu ersparen, und ihm die Bequemlichkeit zu gewähren, die Begleitung, dem Aufgezeichneten gemäfs, sogleich ausführen zu können. Die Anwendung derselben ist aber in sofern nur ein Fortschritt, eine lebendige Erweiterung der Kunst zu nennen, als sie, ohne Rücksicht auf Verschiebung eines Gesanges, diese Halbtöne in den Kreis der übrigen hineinzog, den Geist, das Wesen der bestehenden Tonarten durch sie eigenthümlicher entfaltete. In wie weit dieses von jenen Meistern, ob es auch durch Gabrieli geschehen, werden wir zu seiner Zeit näher betrachten.

So bleibt denn nur noch von den, früher im Vorbeigehen berührten Nebentönen oder plagalen Tonarten zu reden, und wenn die besondere Bedeutung, welche diesen in neuester Zeit hat gegeben werden sollen in der Ansicht der früheren Tonlehrer nicht begründet gefunden, dieser Ansicht aber beigestimmt wird, der Widerspruch aufzulösen, in welchen die eben vorgetragene Lehre dadurch mit sich selber zu treten scheint, dafs sie, von den alten Tonlehrern unabhängig sich gestaltend, dennoch eine ihr fremde Ansicht durch deren Ausspruch zu widerlegen strebt. Leicht aber wird dieser scheinbare Widerspruch durch die Betrachtung geschlichtet, dafs die gegenwärtige Lehre, sofern sie manches aussprach, als Grundsatz aufstellte, was in den älteren Tonlehren sich nicht also findet, von ihnen dennoch sich keineswegs zu trennen, vielmehr ihre Vorschriften mit der Kunstübung jener Zeit in Uebereinstimmung zu bringen, das in ihnen unvollendet gebliebene, von ihren Nachfolgern bei veränderter Richtung gänzlich verlassene oder nur in seiner damaligen Gestalt bewahrte Lehrgebäude völlig zu begründen, in sich abzuschliefsen bemüht war. Immer nur melodische Eigenthümlichkeit, wie wir gesehen, war Gegenstand der Untersuchungen jener Lehrer; was wir Harmonie nennen, war ihnen nur gleichzeitiges Ertönen mannichfach verwobener Gesangsweisen, ohne Beleidigung des Ohres, nicht Entfaltung des inneren Lebens der, jene Weisen wesentlich regelnden Tonreihen in der Fülle, Kraft und Anmuth des Zusammenklanges; wie jenes Leben aus jeder besonderen Tonreihe sich entfalten können, wie es um jene Zeit sich wirklich gestaltet habe, ist ergänzend darzulegen versucht worden. Darum mufsten wir aus jenen Lehrern, als der sichersten, ja einzigen Quelle, Namen und Beschreibung aller einzelnen Tonarten schöpfen, durften uns aber auch berechtigt halten von ihrer harmonischen Eigenthümlichkeit ein Mehres auszusagen, als wir bei jenen verzeichnet finden, dasjenige nämlich, was die lebendige Kunstblüte jener Zeit uns darüber vertraut hat. Mit gleichem Rechte schliefsen wir uns jenen Tonlehrern an, wo sie uns innerhalb aller Tonarten eine melodische, bei einer jeden nach gleichen Gesetzen geregelte Abweichung nachweisen. Eine solche werden uns die plagalen im Gegensatze der abgehandelten Haupt- oder authentischen Tonarten erscheinen. Eine Lehre, welche die Namen jener Abarten beibehaltend doch ein Anderes von ihnen aussagt, als die alten Lehrer, können wir nur in so weit für eine richtige erkennen, als sie die mangelhafte Untersuchung derselben durch das Kunstleben ihrer Zeit zu ergänzen trachtet.

Wie jene melodische Abweichung, nicht sowohl sich gebildet, als wie sie durch die Lehre für regelrecht anerkannt worden, wie sie beschaffen gewesen, wollen wir zuerst darlegen; leicht wird diese Betrachtung das Maafs ihrer harmonischen Wichtigkeit ergeben. Die Ergebnisse dieser Betrachtung gedenken wir sodann mit unseren Grundsätzen von der harmonischen Entfaltung der Haupttöne, und mit

demjenigen zu vergleichen, was ein Forscher unserer Tage über die Nebentöne in gleicher Rücksicht aufgestellt hat: die Prüfung jener neueren Lehre wird so am schicklichsten eingeleitet und durchgeführt werden können. Die gedrängte Darlegung der Lehrgebäude eines früheren und eines späteren Tonforschers im sechzehnten Jahrhundert, eines Venedigers und eines Deutschen, möge das Verhältnifs der Lehre jener Zeit zu dem gegebenen Versuche ihrer Ergänzung völlig zur Anschauung bringen, diesen Abschnitt von den Kirchentönen zu einem Ganzen ründen.

Der Gesang, beruht auch seine Ausbildung und sein Fortschritt auf nothwendigen Bedingungen, die dem aufmerksamen Betrachter des fertigen Gebildes nicht entgehen, die, je mehr der bildende Trieb mit Bewufstsein geübt wird, ein Gegenstand der Lehre und künstlerischer Zucht werden müssen, hatte doch schon eine gewisse Reife der Ausbildung erreicht, ehe jenes Maafs von Selbstbewufstsein eingetreten war, das ihn zu einem Gegenstande sondernder Betrachtung machen konnte. Wir dürfen um so weniger daran zweifeln, da wir in dem Vorigen so oft gesehen haben, wie die Betrachtung hinter der Ausübung allezeit zurückgeblieben, wie sie nicht selten durch diese irre gemacht und aufgehalten worden sei. Frühe war der unbezweifelt richtige Grundsatz gefunden worden: ein jeder Gesang gehöre einer Tonreihe an, die seine Eigenthümlichkeit bestimme und regle; dennoch blieb es schwierig jenen Grundsatz genügend anzuwenden, jedes Einzelne gehörig unterzuordnen. Innerhalb der Grenzen, welche der tiefste und höchste der Töne bildeten, die in dem eben betrachteten Gesange vorkamen, so schien es, mufste jene Tonreihe, der Schlüssel zu seinem Wesen, gesucht werden; wie leicht aber konnte der eine oder der andere jener Endpunkte ein zufälliger sein, die wahren Grenzen derselben überschritten, oder auch nicht erreicht haben, dennoch aber ihre Eigenthümlichkeit in ihm vorwalten? woran sollte sie innerhalb dieser gestörten Grenzen erkannt werden? Gewisse Kennzeichen mufsten es sein, Ruhepunkte in der Wendung des Gesanges, die auf den wahren Anfangspunkt der Reihe, den ihre Wesenheit bedingenden Grundton, zurückzuschliefsen erlaubten. Aber auch diese, sofern verwandten Reihen gewisse Wendungen gemeinschaftlich waren, blieben noch zweideutig; zu geschweigen der oft unregelmäfsigen Anfänge und Schlüsse mancher Gesänge, da Anfangs- und Endpunkt ja sonst die sichersten Führer bei jener Untersuchung gewesen wären. Daher auch die Schwierigkeit die Tonart jeden Gesanges richtig zu bestimmen, über die man in jener Zeit so oft klagen hört; unserer Tonkunst eine längst geschlichtete, da Vorzeichnung und Schlufsfall darüber jetzt keinen Zweifel, selbst dem Lehrlinge, mehr lassen, der freilich auch nur zu prüfen hat, ob das ihm vorgelegte Stück einer harten oder weichen Tonart angehöre, und auf welcher Stufe dieselbe geübt werde, ohne dafs ihm zugemuthet würde, nach ihrer Eigenthümlichkeit jede Tonart zu bestimmen. Daher, der starren Vorschrift gegenüber, der so heftige Tadel über Ausartung der Kunst, üppiges Ueberwuchern der Regel, als sei das leicht Untergeordnete allein das Vollkommene; daher wiederum, Lehre und Kunstübung in gleichem Maafse zu retten, jene Menge von Unterabtheilungen, Abarten, Ausnahmen, die von einigen neben der strengen Regel festgesetzt, von andern, als die Lehre verwirrend und verdunkelnd, mit Recht abgewiesen wurden. Jene Schwierigkeit zu beseitigen, die aus überschrittenen oder nicht völlig erreichten Grenzen der Tonart für deren Bestimmung in einzelnen Fällen erwuchs, vereinigte man sich endlich über eine als regelrecht zu erkennende Abweichung zwischen Sangweisen, welche, wenn auch in verschiedenen Grenzen der Höhe und Tiefe sich bewegend, dennoch derselben Reihe, nach anderen Kennzeichen unzweifelhaft anzugehören schienen. Ist es auch schwierig, sagte man, in Bestimmung des wahren Grundtones für jeden Gesang, mit dem auch dessen Tonart gefunden ist, nicht zu irren, so mufs dieselbe nach sicheren Kennzeichen

doch getroffen werden können, haben wir uns über diese mir erst geeinigt. Wendung und Ruhepunkte des Gesanges aber sind unter ihnen die sichersten; auch der unregelmäfsige Anfang leitet gewifs endlich zu einer Ausweichung, durch welche, in Vergleichung mit den andern vorkommenden, auf die Tonart geschlossen werden kann; der unregelmäfsige Schlufsfall ist meist nur ein angefügter, niemals ein der Tonart an sich fremder, nur sofern er in den Grundton nicht zurückleitet, ein ungehöriger. Deutet er in Verbindung mit den vorkommenden Ausweichungen, auf einen bestimmten, wenn auch durch ihn nicht berührten Grundton, so müssen wir diesen als den richtigen annehmen, und am wenigsten darf die Vergleichung mit dem Anfangspunkte des Gesanges uns hiebei irren, da dieser ja überall in der Tonreihe genommen werden kann. Die Endpunkte in der Höhe und Tiefe, wie sie uns die Zusammenstellung der einzelnen Töne des Gesanges bietet, dessen Tonart wir erforschen wollen, sind für diese, allein betrachtet, die zweideutigsten Kennzeichen. Nicht an diesen äufsersten Grenzen allein, oder selbst nur in deren Nähe darf man den Grundton suchen. Geschieht es doch nicht immer, dafs der Gesang, von dem tiefsten Endpunkte seiner Leiter bis zu deren höchstem aufwärts strebend sich hin bewegte, noch seltener, dafs er von diesem durchaus zur Tiefe hin abfiele: die freie, wechselnde Bewegung zwischen diesen Grenzen gewährt ihm ja erst Leichtigkeit und Anmuth. Auch findet es sich wohl, dafs der Grundton in der Mitte des Ganzen sich verbirgt, der Gesang von ihm auf und abwärts schweift, ohne durch diese Besonderheit seiner Bewegung, wenn auch innerhalb verschiedener, gleichsam erborgter äufserer Grenzen beschlossen, der Reihe weniger anzugehören, an deren Spitze jener Grundton steht. Auf doppelte Weise gestaltet hienach sich jeder Gesang: liegt er auch äufserlich meist innerhalb der Grenzen derjenigen Tonreihe beschlossen, durch die sein Gang geregelt wird, ist sein Grundton, wenn nicht der tiefste, doch einer der tieferen unter den von ihm berührten Tönen, so gehört er der authentischen, der Haupttonart an, welche durch diese Reihe dargestellt wird; erborgt er seine äufseren Endpunkte von einer fremden Reihe, findet aber in dem Grundtone jener ersten dennoch seinen Mittelpunkt, so hängt jene erborgte Reihe mit dieser auf das innigste zusammen, ist mit Recht als deren Nebentonart, als plagalische zu bezeichnen. Die fortschreitende, je länger je mehr sich läuternde, das Wesentliche von dem Zufälligen sondernde Betrachtung fand auf diese Weise für die nähere Bestimmung und Unterordnung jeden Gesanges zwei feste, sichere Kennzeichen; die nähere Abgrenzung aber wurde hier mit Recht auf eine Naturanschauung gegründet, die Neigung jeden Tones zu seiner Oberquinte. Mag der Gesang auch um ein weniges hinschweifen über seine Grenzen, sagte man, das fremde Gebiet, das er eben nur berührt, sei es in der Höhe oder Tiefe, zieht ihn defshalb noch nicht zu sich hinüber. Erreicht er jedoch in der Höhe nicht den Endpunkt seiner Reihe, hält er sich innerhalb der Schranken der Oberquinte, und sucht, was er in der Höhe eingebüfst, in der Tiefe bis hinab zu deren Unteroctave wieder zu gewinnen, so schreitet er völlig hinüber in ein fremdes Gebiet, erhält, wenn auch der Eigenthümlichkeit seiner Tonart unbeschadet, einen durchaus verschiedenen melodischen Ausdruck. Daher auch die Benennung jener Nebentöne, welche sie unter die Grenzen des Haupttons hinabgeschritten bezeichnet, durch die Namen der hypodorischen, hypophrygischen, hypoionischen, hypomixolydischen, hypoaeolischen Tonart, dennoch aber dabei zu erkennen giebt, wie nahe verwandt sie jenen sind. Beachten wir blofs die zufälligen Grenzen, so bewegt freilich das Hypodorisebe sich innerhalb der Endpunkte des Aeolischen, das Hypomixolydische des Dorischen, das Hypophrygische gar in den Grenzen einer Tonreihe (der zwischen H und h beschlossenen), die wir zu harmonischer Entwickelung untüchtig fanden; allein alle jene Nebentöne bleiben nicht minder der Eigenthümlichkeit ihrer Haupttöne getreu, da es immer der

Grundton ist, auf welchen die in ihnen vorkommenden Verhältnisse bezogen werden, mag dieser nun der Mittelpunkt der Reihe sein, mag er an deren äufsersten Grenzen liegen. Ist dieses aber der Fall, so bleiben auch dem Haupt- wie dem Nebentone alle Ausweichungen, und mit ihnen die harmonische Entfaltung überhaupt, völlig gemein; es ändert in dieser nichts, mag eine Weise authentisch, mag sie plagalisch heifsen. Nur bei solchen Gesängen, in denen, wie bei einfach gesetzten Chorälen, eine Stimme unbedingt die herrschende ist, dürfte der veränderte melodische Fortschritt auch den harmonischen Wendungen eine verschiedene Färbung verleihen. Bei anderen, wo eine Melodie durch den ganzen Zusammenklang nur leise sich hinzieht, in keiner einzelnen Stimme allein angetroffen wird, oder bei solchen, in denen die Kunst des Contrapunkts am tiefsinnigsten hervortritt, wo jede Stimme, eigenthümlich gestaltet, von der andern gesondert erscheint, mit allen übrigen aber vereint ertönend, dennoch das Leben einer Tonart, wie es im Zusammenklange nach allen Seiten hin ausstrahlt, zu offenbaren strebt — bei allen Gesängen solcher Art mufs der Unterschied des Authentischen und Plagalischen völlig verschwinden. Auch erscheint er, je mehr die Kunst der Harmonie sich ausbildete, immer unwesentlicher; eigenen Zeugnissen der alten Tonlehrer zufolge könnte man ihn durch dieselbe für gänzlich vernichtet annehmen. Ueberhaupt mufsten diese, da nur melodische Eigenthümlichkeit ihre Forschungen beschäftigte, jener Unterschied aber ein melodischer war, die Tonart, auch eines mehrstimmigen Gesanges, immer nach einem als Hauptstimme betrachteten Theile des Ganzen beurtheilen. Nun waren aber ihre mehrstimmigen Gesänge nicht immer der Art, dafs eine der Stimmen unmittelbar die herrschende gewesen wäre; sie waren öfter noch auf die beiden anderen, zuvor beschriebenen Weisen eingegerichtet. Die Kunst aber, den harmonischen Gang eines Tonstückes über dessen tiefster Stimme hinzuzeichnen, der Generalbafs, war von ihnen noch nicht gefunden worden, sehen wir auch dessen späterhin erst ausgesprochene Regeln unbewufst von ihnen geübt. Es blieb ihnen hienach, die Bestimmung der Tonart, der durch sie bedingten harmonischen Entfaltung zu treffen, nichts übrig, als eine Stimme vor den andern als die Hauptstimme zu bezeichnen. Diese war bei ihnen, nicht wie bei uns, die Oberstimme, sondern der Tenor; sei es nun, dafs dieser, dem reifen männlichen Alter angehörigen Stimme, defshalb auch die Rechte männlicher Obergewalt eingeräumt werden sollten; sei es, da bei Kirchengesängen der Hauptstimme die übrigen, unterstützend und schmückend, nach und nach in der Tiefe und Höhe hinzutraten seit die Kunst der Harmonie sich ausbildete, dafs die von dem Tenor des Geistlichen vorgetragene alte, überlieferte Kirchenweise, auch jener Stimme vor den übrigen gröfsere Würde, und die unbedingte Herrschaft zusicherte. Wir finden mindestens, dafs nicht nur in mehrstimmigen heiligen Liedern der alten Kirche aus dem funfzehnten Jahrhundert, sondern auch in den ältesten evangelischen Gesängen seit der Reformation, die Hauptstimme allezeit in den Tenor gelegt ist, dafs ihr, wie Luther sich ausdrückt, der himmlische Reihentanz der übrigen sich zugesellt. Von dem Tenor aber schreibt Zarlino im ein und dreifsigsten Kapitel des vierten Buches seiner Institutionen folgendes vor: der Tenor vorzüglich sei es, auf welchen der Tonkünstler sein Augenmerk richte; er stelle die Natur der gewählten Tonart auf anmuthige und bezeichnende Weise dar. Der Bafs schliefse sich ihm in der Art an, dafs wenn jener z. B. innerhalb der Grenzen einer authentischen Tonart sich bewegt, dieser die entsprechende plagalische darstelle, und umgekehrt; in gleichem Verhältnisse stehe der Alt zur Oberstimme. Wenn aber diesen Vorschriften zufolge, Haupt- und Nebenton in verschiedenen Stimmen zusammenklingen sollen, so folgt unmittelbar, dafs deren Unterschied völlig verschwinde, und dafs nur die harmonische Eigenthümlichkeit

zurückbleibe, welche aus der beiden gemeinsamen, in der einen und der andern nur verschieden gewendeten Tonreihe entspringt.

Vor einigen Jahren hat *Peter Mortimer* in einem Werke, das die Frage zu beantworten sucht: woher es komme, dafs in den Choralmelodieen der Alten etwas sei, das heut zu Tage nicht mehr erreicht werde, die Lehre von den Kirchentönen aufs Neue vorgetragen; ein Unternehmen, das lebhaften Dank verdient, und dessen Früchte nicht ausbleiben werden. Auch bei nur mangelhafter Kenntnifs der Meister und Tonlehrer des sechzehnten Jahrhunderts hat ein richtiges Gefühl den Verfasser meist sicher geleitet, und in den Hauptsachen stimmt die eben vorgetragene Lehre mit der seinigen überein. Seinem Vortrage von den plagalen Tonarten jedoch mangelt die Bestätigung durch ältere Zeugnisse, die Begründung durch ächte Beispiele. Auffallend ist es zunächst, dafs ihm zufolge nur drei plagalische Tonarten, die hypoionische, hypodorische, hypomixolydische, in den evangelischen Kirchengesängen noch angetroffen werden, da doch Seth Calvisius nicht weniger Beispiele von den beiden andern, als von jenen anführt. Es befremdet ferner, dafs Haupt- und Nebenton nach seiner Ansicht nicht allein durch die melodische Wendung, dafs sie wesentlich von einander verschieden sein, dafs jedem besondere, ihm eigenthümliche Ausweichungen zustehen sollen. Diese Ansicht gründet sich auf einseitige Betrachtung des Umfanges der plagalen Tonarten. Ihren äufseren Grenzen nach freilich ist die hypodorische zwischen den Tönen A und a, die hypomixolydische zwischen D und d beschlossen; nach Mortimer aber sollen diese Endpunkte auch als Grundtöne beider gelten, alle Verhältnisse der durch sie befafsten Reihen nach ihnen bestimmt werden; diese Verhältnisse aber sollen nicht innerhalb jener Grenzen, sondern in denen der authentischen Tonarten geübt, und Haupt- und Nebenton so in Verbindung gebracht werden. Das Hypodorische würde hienach mit dem versetzten Aeolischen, das Hypomixolydische mit dem versetzten Dorischen zusammenfallen. Denn die erste jener beiden plagalischen Tonarten erklärt Mortimer als eine Molltonart mit vorherrschender kleiner, die letzte als eine solche mit überwiegender grofser Sexte; eine Erklärung, welche auf die genannten authentischen Tonarten nicht minder pafst. Diese Uebereinstimmung jedoch soll nur eine scheinbare sein; herrsche sie auch vor in der Folge der Tonverhältnisse beider Reihen, dennoch sollen die verschiedenen Grenzen, in denen beide geübt werden, jenachdem sie als Haupt- oder Nebentöne sich gestalten, ihren harmonischen Gehalt bedingen; das Hypodorische, zeige es auch aeolische Verhältnisse, soll, da es sie in dem Umfange des Dorischen übe, dennoch ein ganz Anderes sein, als das Aeolische, und so das Hypomixolydische wiederum ein völlig von dem Dorischen Verschiedenes. Nun aber gilt ganz allgemein bei den vornehmsten Tonlehrern des sechzehnten Jahrhunderts und den Meistern jener Zeit, welche ihre Gesänge mit der Bezeichnung der Tonart versehen haben, die zwischen den Tönen D und d im weichen Systeme befafste Reihe für eine versetzte aeolische, die zwischen G und g in demselben Systeme beschlossene für eine versetzte dorische Tonart; das Hypodorische zwar wird zwischen den erstgedachten Grenzen im weichen Systeme zuweilen geübt, doch allezeit so, dafs G der alle Verhältnisse ordnende Grundton ist; eben so auch das Hypomixolydische innerhalb der erwähnten Endpunkte in Beziehung auf C. Die verschiedenen Octaven können nach älterer Lehre also eine wesentliche Verschiedenheit zwischen den erwähnten Haupt- und Nebentönen nicht begründen; diejenige jedoch, welche unser Verfasser durch eine abweichende harmonische Behandlung darzulegen sucht, giebt zwar von seinem Scharfsinne Zeugnifs; wie sie aber von ihm geständlich auf nur willkührliche Gesetze gegründet werden kann, so mangelt ihr auch alle Bestätigung durch ächte Beispiele älterer Zeit. Denn bei den Psalmen der französich Reformirten (hat der Verfasser deren

Gesangsweisen gleich aus unbezweifelt ächten Quellen geschöpft) ist doch vorsätzlich und wissentlich die alte harmonische Behandlung von ihm unbeachtet geblieben; und darf man ihn hier defshalb nicht tadeln, weil jene Bearbeitung aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrührt, einem Zeitraume, in welchem die harmonische Eigenthümlichkeit der Kirchentöne erst allmählig sich zu entwickeln begann, sie also nicht geeignet schien, deren Blüthe daran darzulegen: so hat er doch bei anderen Kirchengesängen darin gefehlt, dafs er ohne alle Rücksicht auf die vorzüglichsten Meister der letzten Hälfte jenes Zeitabschnittes, nur nach neuen, von ihm als untadelhaft erkannten Beispielen weiter folgernd, meist auch nur an die immer zweideutig bleibende melodische Wendung sich haltend, Gesetze aufzustellen trachtet, welche der streng historischen Prüfung als solche keineswegs sich bewähren. Dieses zeigt sich auf das Bestimmteste bei seiner zweiten Hauptquelle, den von Gabrieli's Schüler Heinrich Schütz vierstimmig gesetzten Beckerschen Psalmen. Die von ihm aus denselben angeführten Beispiele stimmen, namentlich bei solchen Stellen, die als vorzüglich beweisend in Anspruch genommen werden, weder in Grundton noch Harmonie mit der Urschrift überein; ja unser Verfasser gesteht selber, diese Urschrift nicht gesehn zu haben, die Psalmen nur durch handschriftliche Mittheilung eines geschätzten Organisten zu kennen. „Ihre Begleitung ist den Kirchentonarten vollkommen angemessen," [1]) sagt er dabei, „und dieses ist mir genug." Schwerlich aber dürfte der Geschichtsforscher an einer so oberflächlich beglaubigten Quelle sich genügen lassen, und billig Anstand nehmen, ein bei den Nebentonarten so in das Einzelne und Feine ausgebildetes Lehrgebäude als das Mortimersche ist, auf so schwacher Grundlage aufzuführen, zumal wenn er, ohne andere Ursache, als dafs sie nach vorgefafsten Grundsätzen nicht anzutreffen seien, dabei zwei jener Nebentonarten, die hypophrygische und hypoaeolische, aus dem Kreise der übrigen hinausweisen müfste, wie Mortimer (dem ausdrücklichen Zeugnisse eines so geschätzten Tonlehrers wie Seth Calvisius, entgegen) gethan hat. Je dankenswerther die Bemühungen unseres Verfassers sind, je lobenswerther sein Scharfsinn, der ihn meist das Richtige finden lehrte, um so mehr sind seine Leistungen der strengsten Prüfung zu unterwerfen, damit nicht, einiger Willkührlichkeiten und Uebereilungen seiner Darstellung wegen, die gute Sache, die er so warm und eifrig vertheidigt hat, von voreiligen und übelwollenden Richtern aufs Neue, wie in älterer Zeit geschehen ist, als der Forschung unwerth verworfen werde.

Von der neuesten Bearbeitung jener Lehre wenden wir uns nun zu ihrer Behandlung durch zwei Tonforscher des sechzehnten Jahrhunderts. ***Zarlino***, Mitlebender, ja noch Amtsgenosse Johannes Gabrieli's, trägt sein Lehrgebäude von den Tonarten in dem neunten bis ein und dreifsigsten Kapitel des vierten Buches seiner musikalischen Institutionen vor. „Die Octave," sagt er, „besteht aus zwei ungleichen Theilen, einer Quinte und Quarte. Jene beschliefst drei ganze und einen halben Ton in sich, diese zwei ganze und einen halben; legen wir die Quinte dem Grundtone zunächst, so sagen wir, die Octave sei harmonisch getheilt, arithmetisch dagegen, wenn das kleinere Verhältnifs der Quarte ihm zunächst liegt. Es giebt aber vier verschiedene Arten der Quinte und drei der Quarte, die durch Veränderung der Lage des in beiden vorkommenden Halbtons entstehen, welche in der aus vier Tonverhältnissen bestehenden Quinte vierfach, in der aus dreien zusammengesetzten Quarte eben defshalb dreifach sein mufs. Jede von den vier Arten der Quinte nun kann mit jeder der drei Arten der Quarte verbunden werden; hieraus entstehen zwölf Veränderungen der Octave und mit ihnen eben so viel Tonarten. Dafs

[1]) *Pag.* 29 *in der Anmerkung.*

ihrer gerade nur diese Zahl gedacht werden könne, ergiebt auch der Grundsatz von der harmonischen und arithmetischen Theilung der Octave. Der sieben Töne wegen, aus denen die diatonische Leiter besteht, giebt es sieben, durch die Lage der beiden Halbtöne sich unterscheidende Arten der Octave. Könnte jede derselben so harmonisch, wie arithmetisch getheilt werden, so würden wir vierzehn Tonarten besitzen. Nun aber leidet die mit F beginnende Octave keine arithmetische, die mit H anfangende keine harmonische Theilung durch die in der diatonischen Leiter vorkommenden Klangstufen; es bleiben also auch hier wiederum zwölf Tonarten übrig. Diese sind entweder authentisch oder plagalisch, jenachdem die Octave harmonisch oder arithmetisch getheilt wird; jene werden durch die ungeraden, diese durch die geraden Stufen der Zahlenreihe bis zwölf bezeichnet. Jede plagale Tonart hat mit ihrer authentischen Grund- und Schlufston gemein; in der plagalen nämlich wird der Grundton der authentischen zu der arithmetisch theilenden Quarte, oder mit anderen Worten, die in der Haupttonart durch die Oberquinte des Grundtons in der Tiefe, durch dessen Oberoctave in der Höhe begrenzte Quarte wird nunmehr an die harmonisch theilende Quinte in umgekehrter Ordnung angefügt, so dafs sie von der Unteroctave der oberen Tongrenze dieser Quinte in der Tiefe, von dem Grundtone selber in der Höhe, wie früherhin von dessen Oberoctave, befafst wird. Beide Arten der Quinte und Quarte also, aus denen der Hauptton bestand, bleiben in dem Nebentone dieselben, sie finden sich nur in verschiedener Lage an einander gefügt, und behalten des gemeinsamen Ursprunges wegen auch denselben Grundton bei. Nicht durch zufällige Versetzungszeichen, wohl aber durch Verwechslung des harten mit dem weichen Systeme innerhalb derselben Tonreihe wird jede Tonart wesentlich verändert; diese Verwechslung aber gewährt die Bequemlichkeit, eine jede um eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer auszuüben.

Die drei ersten Haupttonarten, deren Grundtöne wir mit den Buchstaben c, d, e, ihre Stellen mit den Zahlen 1, 3, 5 bezeichnen, entstehen durch Verbindungen der drei ersten Arten der Quinte mit den drei Arten der Quarte. In der ersten Art der Quarte nimmt der Halbton die letzte Stelle ein, in der zweiten die mittlere, in der dritten die erste. In der ersten Art der Quinte kommt er auf der dritten Stufe vor, in den beiden folgenden geht er auf die zweite und dann auf die erste über. Es bleibt in der vierten Art also nur die letzte Stufe noch für ihn übrig; diese Art der Quinte wird in dem vierten mit f beginnenden Hauptlone (in der Reihe aller Tonarten der siebenten) wiederum mit der ersten Art der Quarte verbunden. In dem fünften Hauptlone, (der neunten, zwischen G und g beschlossenen Tonart) verbindet sich der ersten Art der Quinte die zweite der Quarte; in dem sechsten, (der elften, durch A und a begrenzten Tonart) endlich der zweiten Art der Quinte wiederum die dritte der Quarte. Die zwischen diesen Haupttönen liegenden Nebentöne stellen diese Zusammenfügungen in umgekehrter Ordnung dar.

Regelmäfsige Ausweichungen jeder authentischen Tonart sind die nach der Oberterz, Oberquinte, Oberoctave ihres Grundtones. In der plagalen bleiben sie zwar dieselben in Bezug auf den gemeinschaftlichen Grundton, mit Rücksicht auf die tiefste Tongrenze der plagalen Reihe aber erscheinen sie nach der Oberquarte, Obersexte und Octave gewendet. Der dritte und elfte Ton (das Dorische und Aeolische) sind einander nahe verwandt, weil sie dieselbe Art der Quinte gemein haben; eben so deren Nebentöne, der vierte und zwölfte. Auch besteht zwischen den letztgenannten und dem sechsten Tone (dem hypoaeolischen und hypophrygischen) eine nahe Beziehung. Der fünfte Ton (das Phrygische) pflegt mit dem neunten und elften (dem Mixolydischen und Aeolischen) sich gern zu vermischen."

Die Mängel dieses Lehrgebäudes sind bei aufmerksamer Betrachtung leicht zu erkennen. Zuvör-

derst ist der Beweis für die Zahl der Tonarten ungenügend. Nach der eigenen späteren Ausführung des Verfassers entstehen dieselben keineswegs, wie er früher behauptet, aus der Verbindung einer jeden von den vier Arten der Quinte mit jeder von den dreien der Quarte; denn sonst müfste jede Art der Quinte dreimal vorkommen, da sie doch, die beiden ersten ausgenommen, welche doppelt angetroffen werden, in jeder Reihe der Tonarten nur einmal erscheinen, so dafs in beiden Reihen zusammengenommen jede der ersten zwei Arten der Quinte viermal, der beiden letzten zweimal sich zeigt. Finden doch nur sechs der sieben in der diatonischen Leiter vorkommenden Töne in den folgenden Klangstufen eine zu ihnen gehörige reine Oberquinte, und sind doch der Arten jener Quinten überall nur vier, so dafs deren zwei doppelt erscheinen müssen; wird ja auch unserm Verfasser zufolge in den plagalen Tonarten keine neue Verbindung geknüpft, die frühere nur anders geordnet. Aber auch die Herleitung der zwölf Tonarten aus der harmonischen und arithmetischen Theilung der Octave ist eben so wenig befriedigend. Denn Haupt- und Nebenton entstehen ja durch jene doppelte Art der Theilung nicht in derselben Octave; der Nebenton gehört einer andern an, in welcher der Grundton seiner authentischen Reihe zur arithmetisch theilenden Quarte wird, diese Stelle aber nur durch eine veränderte Zusammenfügung beider Theile der Octave erhält, deren kleinster dabei der Erniedrigung um eine Octave sich unterwerfen mufs. Das Zusammengehörende mufs hienach in fremden Grenzen gesucht werden; innerhalb derselben Octave findet man, die Theilung mag auf die eine oder die andere Weise vorgenommen werden, immer nur das einander Fremde. Ist daher auch das Ergebnifs der Zahl jener Theilungen richtig, so mangelt doch dem Lehrsatze: dafs dadurch in der That je sechs und sechs verschiedene Tonarten gefunden werden, von denen je zwei in nächster Beziehung zu einander stehen müssen, hinlängliche Begründung. Eben so verhält es sich mit den angegebenen Verwandtschaften der Tonarten. Die nahe Beziehung des dritten und elften, des vierten und zwölften Tones wird auf die ihnen gemeinsame Quinte gegründet; die Verwandtschaft des sechsten und zwölften, des fünften und elften könnte aus ihrer gleichen Quarte hergeleitet werden, welche in der That (Zarlino's Theilung angenommen) in der hypoaeolischen und hypophrygischen, und defshalb auch in ihren authentischen Tonarten dieselbe ist: allein woher die Verwandtschaft des Phrygischen und Mixolydischen, seines fünften und neunten Tones, denen weder Quarte noch Quinte gemeinsam ist? Es fehlt hienach seinem Lehrgebäude an einem Mittelpunkte, in welchem alle in der Tonwelt vorkommenden Erscheinungen gegründet sind; daher in späterer Zeit so viele Mifsdeutungen desselben, so häufige Abweichungen zwischen Lehre und Kunstübung. Die Begründung der von ihm behaupteten, jeder Tonart eigenthümlichen Ausweichungen hat Zarlino nicht einmal versucht; man sieht aber, sie sind sämmtlich nach der einem jeden Grundtone eignenden Terz und Quinte, den Gliedern des auf ihm ruhenden Dreiklanges gerichtet; und so erscheinen sie auch wirklich in den von ihm ausgearbeiten zweistimmigen Beispielen für jede Tonart. Nun aber soll dem fünften und sechsten, dem neunten und zehnten Tone, (den angenommenen griechischen Benennungen zufolge, der phrygischen und mixolydischen Tonart,) wie ihren Nebentönen die Ausweichung nach h defshalb vorzüglich zukommen. Ein zweistimmiges Beispiel, in welchem beide Stimmen in der Gegenbewegung diesem Tone sich zuwenden, konnte eine solche Modulation auch leicht darstellen, Zarlino hat sie in den seinigen überall so zu bewirken gewufst; allein durch sein richtiges Gefühl wurde er auf deren Unstatthaftigkeit in mehrstimmigen Gesängen aufmerksam gemacht. „In den genannten Tonarten," sagt er, „kommt jene Ausweichung regelmäfsig vor; da aber jener siebente Ton der diatonischen Reihe in den übrigen weder eine Oberquinte, noch Unterquarte in ihren reinen Verhältnissen findet, so erscheint sie hart und mufs in

vielstimmigen Gesängen gemildert werden," eine Milderung, welche nur durch die Unterterz oder Quinte jenes Tones erfolgen kann, die behauptete Ausweichung aber harmonisch völlig vernichtet. Von dem siebenten Tone, dem lydischen, gesteht Zarlino ein, dafs er wegen der übermäfsigen Quarte (des Tritonus) und der durch sie entstehenden Härte nicht oft vorkomme, wie denn schon Glarean seine Seltenheit beklagt, auch meist alle Beispiele des Lydischen aus jener Zeit bei dem Wechsel des harten mit dem weichen b als rein nicht angesehen werden können, und dem versetzten Ionischen angehörig erscheinen müssen; er versucht aber nicht die jener Tonart und ihrem Nebentone angewiesene Stelle näher zu begründen. Seine Bestimmung des eigenthümlichen Ausdrucks jeder Tonart ist nicht minder ungenügend, ja durchaus willkührlich, da nirgend zu errathen ist, worauf er sie eigentlich gründe. Wenn er von seinem neunten Tone, dem mixolydischen, sagt: „Worte oder Reden sind für ihn geeignet, welche leichtfertig sind oder von Leichtfertigkeiten handeln, muntere aber mit Anstand gesagte; solche ferner welche Drohungen, Gemüthsunruhe, Zorn ausdrücken;" von dem zehnten Tone, der hypomixolydischen Tonart aber behauptet: „eine natürliche Anmuth, eine überfliefsende Süfsigkeit trägt sie in sich, welche der Zuhörer Gemüth mit hoher, freudiger, aber sanfter Munterkeit erfüllt; man will, sie sei aller Leichtfertigkeit, allem Laster völlig fremd. Darum sind sanfte, anständige, ernste Worte oder Reden ihre Begleiter, tiefen, beschaulichen, göttlichen Inhaltes, solche, die das göttliche Erbarmen herabzuflehen sich eignen:" so ist in dieser letzten Beschreibung den beiden Tönen mixolydischer Art zwar nicht Unrecht gethan, aber doch nicht einzusehen, wie Haupt- und Nebenton bei so naher Verwandtschaft so gänzlich verschieden im Ausdrucke sein sollen, und woraus diese Verschiedenheit entspringe.

Wir würden Unrecht thun, wegen dieser Mängel den Zarlino gering zu halten; für Messung und Bestimmung der Tonverhältnisse hat er ungemein viel gethan, er hat der Tonlehre eine neue Bahn gebrochen, und wenn er sie nicht überall völlig geebnet hat, so ist nicht sowohl ihm, als der Schwierigkeit seines Unternehmens die Schuld beizumessen, dem Versuche, auf einer durchaus abweichenden Stufe der Bildung, bei fast gänzlichem Mangel an Ueberbleibseln altgriechischer Tonkunst, dennoch die nur in unreiner oder spärlicher Ueberlieferung fortgepflanzten Lehren alter Tonmeister mit der Kunstübung seiner Zeit in Uebereinstimmung zu bringen; ein Versuch, der um so mehr mifslingen mufste, als er an den eigentlichen Kern des Kunstlebens sich wagte. Defshalb auch sehen wir ihn an den gröfsesten Meistern seiner Zeit, Palestrina, Orlandus Lassus, Andreas Gabrieli, vorübergehen, gleichsam als fürchte er die Kunstübung seiner Zeit auf Wegen zu finden, die er als Abwege erklären müsse. Nur ein Beispiel eines Landesgenossen, des Francesco Viola hat er angeführt, eben für die lydische Tonart, wo es ihm schwer werden mochte, deren anderswo zu finden; alle übrigen sind von ältern Meistern aus der niederländischen Schule entlehnt, Isaac und Josquin, Mouton und Adrian Willaert, Morales, Pierre de la Rue, Verdelot, Gombert; zwei von seinem älteren Amtsgenossen Jaquet, eines von seinem Mitschüler Cyprian de Rore, eben auch dieses für die lydische Tonart; die übrigen aus seinen eigenen Werken — alle nur angedeutet, nicht mitgetheilt, jedoch in Sammlungen jener Zeit uns meist noch erhalten. So sind denn Glarean und Zarlino uns die wichtigsten Führer, wenn wir die Art, wie die Kirchentöne um die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts harmonisch behandelt worden, wollen kennen lernen; jener freilich der bequemere, da er seine Beispiele zugleich vollständig mittheilt.

Seth Calvisius, um das Jahr 1556 in einem thüringischen Dorfe [1]) geboren, seit 1582 Cantor in

---

[1]) *Zu Gorschleben den* 21. *Februar* 1556.

Schulpfort, von 1594 bis zu seinem 1615 [1]) erfolgten Tode an der Thomasschule zu Leipzig, war Zeitgenosse Johann Gabrieli's, den er um drei Jahr überlebte. Sein Lehrgebäude von den Kirchentönen ist in einem um das Jahr 1600 gedruckten Büchlein niedergelegt: *de modis musicis recte cognoscendis.* Für jede Tonart sind reichliche Beispiele in Bezug genommen, theils von den berühmtesten Tonmeistern seiner Zeit, theils aus des Verfassers eigenen Kirchengesängen, wodurch jenes Werklein vorzüglich wichtig wird. Unter den Deutschen beruft er sich am meisten auf Orlandus Lassus, Sängermeister zu München, und Jakob Händl oder Gallus, am erzbischöflichen Hofe zu Prag; unter den Italienern am häufigsten auf grofse um jene Zeit zu Venedig blühende Meister [2]): Hannibal von Padua, Claudio Merulo, und vorzüglich Johannes Gabrieli, dessen Werke er fast bei jeder Tonart in Bezug nimmt. So wird er zum sicheren Führer, wenn wir erforschen wollen, wie unser Meister die Kirchentöne behandelt habe.

Die Lehre des Seth Calvisius stimmt in den Ergebnissen mit der des Zarlino überein. Er nimmt zwölf Tonarten an, je sechs Haupt- und Nebentöne; jene entstehen ihm zur Hälfte aus der Verbindung von zwei gleichnamigen Arten der Quinte und Quarte (der ersten, zweiten und dritten), zur Hälfte aus der Verbindung ungleichnamiger (der vierten und ersten, ersten und zweiten, zweiten und dritten); diese aus umgekehrter Zusammenfügung beider, auf jene Weise verbundener Tonverhältnisse, wobei die neu entstehende Reihe, als plagale, den Grundton ihrer authentischen jedesmal beibehält. Die Tonarten selber bezeichnet er mit deren, auch in unserer Abhandlung angewendeten, griechischen Benennungen; in der Reihefolge weicht er in sofern von Zarlino ab, dafs er nicht wie dieser die ionische, sondern die dorische an die Spitze derselben stellt; wohl darum, damit die Zahlenbezeichnung mit der von den entsprechenden kirchlichen Intonationen übereinstimme. Denn Zarlino's Art zu zählen hat selbst zu Venedig niemals allgemeine Anwendung gefunden, weil sie von jener kirchlich geheiligten sich entfernte, und dadurch leicht Verwechselungen herbeiführte. Eine jede Tonart, lehrt Seth Calvisius ferner, kann durch Anwendung des weichen Systemes um eine Quarte höher, eine Quinte tiefer ausgeübt werden; durch jenen Wechsel des Systemes fällt die lydische Tonart, die fünfte in der Reihefolge, mit der versetzten ionischen meist zusammen; selten überhaupt finden wir sie in völliger Reinheit vor [3]). Regelmäfsig weicht jede Tonart in die Oberterz, Quinte, Octave ihres Grundtons aus; nur die mixolydische und phrygische machen hierin eine Ausnahme. Jene, vornehmlich wenn sie als plagale erscheint, wendet sich häufig zum Ionischen hin; die phrygische Oberquinte ist schon an sich kaum zu einem Schlufsfalle geschickt, daher denn die phrygische Tonart ihre regelmäfsigen Ausweichungen hintansetzt, und anderen Tönen sich zuwendet, namentlich ihrer Oberquarte und grofsen Unterterz. Sie ist hienach unter allen anderen die am wenigsten unter die allgemeine Regel zu befassende, und an ihrem Schlufsfalle gewöhnlich erst zu erkennen.

Diese Aeufserung vornehmlich ist es, wodurch, von anderen Vorzügen seines Werkleins abgesehen, Seth Calvisius Lehre uns wichtig wird. Eine Unregelmäfsigkeit wird von ihm bemerkt, durch welche

---

[1]) *Den 24. November.* [2]) *Bei der Bezugnahme sind der Meister Namen nicht immer ausdrücklich angeführt. Er beruft sich auf die zu seiner Zeit in Nürnberg erschienenen Sammlungen geistlicher Gesänge, und in diesen finden wir die bezogenen unter den Namen jener Meister.* [3]) *Zwei Beispiele für das Lydische und dessen Nebenton, von Philipp de Monte, welche er anführt, sollen jener Reinheit am nüchsten kommen; allein auch sie bestütigen das Eingeständnifs der Seltenheit wahrhaft lydischer Gesänge, und das darüber zuvor Ausgeführte. S. pag. 53. 54. des angeführten Werks von Seth Calvisius, und Friedrich Lindners: Corollarium cantionum sacrarum etc. Nürnberg 1590. No. XVII. XXXII.*

zwei Tonarten, eben die recht eigenthümlich kirchlichen, vor den übrigen sich auszeichnen; doch erkennt er sie an als der Besonderheit jener Tonarten entspringend, nicht durch Willkühr der Meister seiner Zeit eingeführt. Ein besserer Beobachter als Zarlino darf er also genannt werden, dessen Willkühr allen Tonarten gleiche Gesetze vorschrieb; denn gründet auch sein Lehrgebäude sich nur auf Betrachtung einer einzigen Hauptstimme, des Tenors, an welcher die Ausweichungen jeder Tonart erforscht und aufgezeigt werden, so ist er doch in den Werken der Mitlebenden von dem überall mächtig herrschenden Geiste der Harmonie lebendig berührt, in seiner Forschung richtig geleitet worden; nur hat er freilich nicht gefunden, dafs eben dieser Geist jene scheinbaren Unregelmäfsigkeiten durch ein höheres Gesetz als völlig regelrecht, ja nothwendig bewähre. Hier durfte er defshalb nicht vergessen werden, weil er es gewesen ist, der dem vorliegenden Versuche einer möglichst vollständigen Begründung der Lehre von den Kirchentönen und ihrer harmonischen Entfaltung vorzüglich als Wegweiser diente.

Mit wenigen Worten fassen wir den Hauptinhalt dieser Lehre, sie aus einem anderen Gesichtspunkte betrachtend, noch einmal zusammen. Auf den in der Reihe stufenweiser Entwicklung der Töne auseinander, von der Natur schon gebildeten harten Dreiklang, und auf die als geschichtliche Thatsache gegebene diatonische Leiter, welche die gröfseren Verhältnisse jener Tonreihe durch kleinere, sich wiederholende ausfüllt, gründete unsere Darstellung die Verwandtschaft, die Eigenthümlichkeit der Tonarten. Beide Reihen aber gehören wesentlich zusammen, sie sind ursprünglich Glieder einer fortlaufenden Tonfolge. Denn zuerst erzeugt die Natur das für harmonischen Zusammenklang Geeignete, sodann das zu melodischer Aufeinanderfolge Bestimmte: Beides hat die Kunst lebendig zu verknüpfen, zu verschmelzen gestrebt, mufsten auch um defswillen die natürlichen Verhältnisse beider Reihen theilweise gemildert oder geschärft werden. Das hienach Verknüpfte, die diatonische Leiter, erscheint defshalb naturgemäfs zugleich und Erzeugnifs menschlichen Kunsttriebes. Das von der Natur in dem früheren, harmonischen Gliede der Tonreihe gegebene Gesetz, nach welchem das Zusammenklingende aus einem Grundtone in bestimmter Folge sich erzeugt, der Grundton zu seiner Oberoctave, zu der zwischen ihr und seiner Doppeloctave liegenden Oberquinte und Unterquarte beider, sodann der grofsen Terz seiner Doppeloctave in das nächste Verhältnifs tritt, wurde uns auch Gesetz für die Verwandtschaft der Tonarten. Aus dieser endlich ging auch der weiche Dreiklang uns hervor, im Wechselverhältnisse, wie durch sie begründet, so auch sie wiederum begründend. Das spätere, melodische Glied der ganzen natürlichen Tonreihe, die Quelle der Eigenthümlichkeit aller Tonarten, fanden wir schon bei den Alten, wie es in seiner Beziehung auf jenes frühere, harmonische, als diatonische Leiter gestaltet erscheint, nicht ohne Bedeutung nach Quarten weiter gegliedert. Die Quarte, obgleich von jeher unter die Wohlklänge gerechnet, steht doch auf der Grenze zwischen diesen und den Mifsklängen. Jene gewähren, zusammenklingend, dem Ohre volle Befriedigung; mit allen Gliedern des harten Dreiklangs in ihrer natürlichen Folge ist dieses der Fall, die Quarte ausgenommen. Denn wie sie das Hinaufstreben der aus dem Grundtone erzeugten Quinte in dessen geschärfte Wiederholung ausdrückt, so setzt sie auch zugleich ihn selber voraus als harmonische Grundlage, um völlig im Zusammenklange zu befriedigen. Erscheint sie hienach, harmonisch betrachtet, als unvollkommener Wohlklang, so bewährt sie, melodisch angesehen, um so mehr sich als vollkommener; denn in jenem, für sich betrachtet, melodischen Aufstreben der Quinte, wie es vorhin beschrieben worden, wodurch eben die Quarte entsteht, wird für deren tiefere Tongrenze das vollkommen befriedigende Ziel ja erreicht; zu geschweigen, dafs die Quarte alle die engeren Tonverhältnisse des diatonischen Klanggeschlechts schon innerhalb ihrer Grenzen befafst. Vor allem

anderen bedeutsam daher mufste der alten Tonkunst in ihrer vorherrschenden melodischen Richtung das Verhältnifs der Quarte sein, ja sie durfte ihr das unbedingt in ihren Tonreihen Vorherrschende, dieselben Regelnde werden. Wie aber das frühere, harmonische Glied der natürlichen Tonreihe das Verschmelzende, in einander Aufgehende zeigt, die Consonanz, so tritt in dem späteren, melodischen, zur diatonischen Leiter künstlich gegliederten, das Abklingende, Entzweite heraus, die Dissonanz, und zwar unter zwei wiederum zwiefach getheilten Hauptformen. Als nothwendig Entzweites zuerst, ursprüngliche Dissonanz, in dem Verhältnisse der Septime, und ihrer Umkehrung, der Secunde, welche beide wiederum in der doppelten Gestalt der kleinen und grofsen erscheinen. Als getrübter Wohllaut sodann, abgeleitete Dissonanz, und dieser Art ist die übermäfsige Quarte in der diatonischen Reihe, der sogenannte Tritonus, und dessen Umkehrung, die falsche Quinte.

Wie das melodische System der älteren Tonkunst in doppelter Gestalt, als hartes und weiches, sich in Quartenfolgen gegliedert dargestellt, wie eine jede dieser Quarten zu Anfange das Verhältnifs des ganzen Tones zweimal, einmal am Schlusse das des halben Tones befafst; wie die Octave jenes letzte zweimal enthalten, es durch Wechsel ihres Anfangspunktes an verschiedenen Stellen gezeigt, wie in jener veränderten Lage die Eigenthümlichkeit der Tonarten beruht habe — alles dieses ist im Vorigen schon gesagt worden. In zwiefach wichtiger Bedeutung, so für Eigenthümlichkeit als Verwandtschaft der Tonarten aber zeigt sich die letzte der zuvor gedachten beiden Dissonanzen, der Tritonus; in seiner ursprünglichen Gestalt nicht minder, als in seiner Umkehrung. Denn die Tongrenzen beider stehen mit dem Verhältnisse des Halbtons in genauer Beziehung; das letzte Glied desselben an seiner ersten Stelle in der diatonischen Leiter (f), das erste an seiner letzten Stelle (h) bilden die übermäfsige Quarte in der dorischen, phrygischen, ionischen Reihe, die falsche Quinte in der mixolydischen und aeolischen. Die Lage des Halbtons also, welche das Wesen jeder Tonart bestimmt, weis't auch dem Tritonus und seiner Umkehrung ihre Stelle an: eine beider Formen beschliefst jede Tonart innerhalb ihrer Grenzen, keine derselben aber wird durch sie in Beziehung auf ihren Grundton melodisch getrübt. Denn dessen reine Quarte, wenn gleich mit verschiedener Lage der durch sie befafsten engeren Tonverhältnisse, ja, eine Verknüpfung zweier Quarten (die Oberquinte des Grundtons als tiefere Tongrenze der zweiten angesehen) stellt jede von ihnen dar. Darum (scheint es) mufsten die mit dem vierten und siebenten Tone der diatonischen Leiter (f und h) beginnenden Reihen, wird gleich die erste derselben von Vielen als lydische Tonart verfochten, der älteren Tonkunst widerstehen; denn die erste von ihrem Grundtone, die zweite von dessen Quinte aufsteigend, zeigte die melodisch regelnde Quarte in getrübter Gestalt, der harmonischen Unbrauchbarkeit der letzten Reihe durch die falsche Quinte ihres Grundtons nicht zu gedenken; auch defshalb konnte es, (wie in dieser Darstellung angenommen worden) nur fünf Tonarten geben. Harmonisch wichtig aber sind Tritonus und falsche Quinte durch ihre Auflösung, ihr Hinaus- und Hineinstreben in die kleine Sexte und grofse Terz, die dadurch bewirkte Beziehung jeder Tonart auf die ionische, die Begründung ihrer Gesammtverwandtschaft, (näheren oder ferneren,) zu derjenigen, die wir als Wurzel aller Tonarten aufgezeigt haben; und es ist nicht ohne Bedeutung, dafs da, wo diese Verwandtschaft am stärksten heraustritt, in der mixolydischen, sie durch die Verbindung beider Hauptdissonanzen der melodischen Reihe, der Septime in der Form der kleinen, des Tritonus in seiner Umkehrung, noch bestimmter vermittelt wird. Die Anschauung der älteren Tonkunst von den Kirchentönen, wie sie in ihren Werken in das Leben getreten ist, die aus ihr zu entwickelnde Lehre, darf hienach nicht minder naturgemäfs, als kunstgerecht in sich zusammenhängend genannt werden. Dafs bei Darlegung dieser

Lehre altgriechische Namen für die Kirchentöne angewendet worden, erheischt in so weit eine Rechtfertigung, als dadurch die Vermuthung entstehen könnte, sie sollten unmittelbar aus der altgriechischen Tonkunst abgeleitet werden. Eine solche Ableitung aber würde tiefere geschichtliche Begründung erfordern, als hier, als vielleicht überall geleistet werden kann, bei dem Mangel an ächten Ueberbleibseln altgriechischer Tonkunst, der so bewirkten Schwierigkeit des Verständnisses der ohnehin nicht aus der Blüthezeit des griechischen Kunstlebens herrührenden Tonlehrer. Besser, so möchte es scheinen, wäre es also gewesen, statt jener Namen die Bezeichnung durch Zahlen anzuwenden; allein diese, so oft auf verschiedene Weise gebraucht, hätte nur Verwirrung und Zweideutigkeit herbeigeführt, das Verständnifs augenscheinlich erschwert. Darum blieb die herkömmliche, in ihren Grundzügen allgemein verständliche Bezeichnung durch jene alten Namen die beste, und mit dem Vorbehalt, dafs dadurch ein Mehres nicht angedeutet werden solle, möge sie gerechtfertigt, damit aber auch der Vorwurf abgewendet sein, den der gelehrte deutsche Tonmeister ***Fux*** anderen Tonlehrern gemacht: '„dafs sie, da kaum ein Schatte der alten griechischen Tonkunst uns übrig geblieben, den Tonarten der neuen Zeit jene fremden Benennungen aufzudringen, einen ohnehin schwierigen Gegenstand durch eitle Namen zu verdunkeln gewagt hätten."

SECHSTES HAUPTSTÜCK.

Willaert's Schüler und Nachfolger, Cyprian de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, Andreas Gabrieli, und deren Verdienste um harmonische Entfaltung.

Wenn ein wahrhaftes Kunstwerk überall nur da vorhanden ist, wo lebendige Gliederung aller einzelnen Theile zu einem Ganzen sich findet, so machen wir mit Recht eine solche Forderung nicht minder an Werke der Tonkunst, als der übrigen Künste. Die einfache Gesangsweise soll in den zusammengereihten Tönen, die sie uns hören läfst, einen Quell erkennen lassen, dem sie alle lebendig entströmen, ihre Tonart; künstlich verflochtene Weisen, wenn sie mit einander ertönen, sollen, wie den Geist jeder einzelnen, so ein gemeinsames Leben aller erschliefsen: in der Gefährtinn soll eine jede erwachen, und ihrer selbst in höherem Sinne bewufst, mit ihr nun erst ihr Innerstes austönen, während der Zusammenklang aller, eben wiederum in der Tonart, das Band uns kund giebt, welches alle umschlingt. Eine solche Verflechtung war gemeint, wenn von harmonischer Entfaltung zuvor geredet wurde: in ihr tritt auch die melodische Gliederung jeder einzelnen Stimme erst in völliger Bedeutung heraus; und selbst da, wo in mehrstimmigen Gesängen eine der Stimmen die herrschende ist, die andern ihre Dienerinnen, und zumeist bestimmt sind, das innere, harmonische Leben jener austönen zu lassen, selbst da mufs jede einzelne dieser

untergeordneten Stimmen melodisch gegliedert sein, ein gegenseitiges Geben und Empfangen mufs stattfinden, denn nicht lebendig entfaltet, nur dürftig gestützt, mit todtem Schmucke äufserlich aufgeputzt, würde uns sonst die herrschende Stimme erscheinen.

Nach solcher harmonischen Entfaltung strebten ohne Zweifel bereits die niederländischen Meister früherer Zeit; der Geist der Harmonie bricht oft hell hindurch in ihren Werken, jedoch waltet er nirgend völlig wach in seiner ganzen Macht. So bleiben sie denn meist nur Zusammenfügende, Componisten in beschränktem Sinne, so bewundernswerth sie auch erscheinen in ihrem Verfahren, der sorgfältigen Ausbildung alles Einzelnen, der genauen, zierlichen, reinlichen, jeden Mifsklang vermeidenden Zusammensetzung, ja der oft grofsartigen Beziehung des in einander Gefügten; einer jedoch mehr poetisch als musikalisch bedeutsamen Beziehung, da sie nur in den Worten liegt, die den zusammengefügten Gesangsweisen aufgeprägt sind, während diese in ihrer Verschränkung nicht zugleich harmonisch entfaltet werden.

Adrian Willaert, einer der ersten, in denen der Sinn für solche Entfaltung zum Bewufstsein erwachte, nimmt daher mit Recht einen ehrenvollen Platz ein, nicht nur unter den älteren Meistern der von ihm gestifteten Venedischen Schule, sondern des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt. In dem Geiste, in dem Bildungsgange jenes Zeitalters lag es, dafs eben in ihm eine solche Entwickelung der Tonkunst stattfinden mufste. Schon durch das ganze vorangehende Jahrhundert zog sich das Streben hin nach einer Kirchenverbesserung, das in dem folgenden zur That reifte, zu einer auf mancherlei Wegen begonnenen Reinigung der Lehre und des Gottesdienstes. In diesem war es zumal der lebendige, thätige Antheil der Gemeine an der kirchlichen Feier, den man vermifste, dem man Bahn zu machen begann. Freilich hatte schon vor der Reformation ein Streben sich gezeigt, die kirchliche, an eine fremde Sprache gebundene Feier, konnte und wollte man auch der Gemeine nicht thätige Mitwirkung bei ihr einräumen, doch in der Tonkunst mindestens volksgemäfser zu machen, geschahe es gleich auf wenig angemessene, mit Recht getadelte Weise. Den Messen, dem Magnificat legte man die Sangweisen bekannter, oft ausgelassener, schlüpfriger Volkslieder unter: indem so das Heilige an das Gemeine geknüpft wurde, sollte die Kunst dem Volke näher treten; ein Verfahren, das nicht allein seinen Zweck verfehlte, sondern wie wir gesehen, den Besseren zum Aergernisse gereichte. Dennoch trug späterhin das Volk seine, in der Muttersprache gedichteten geistlichen Gesänge, mit denen es nun selbstthätig in die Kirche eintrat, auf jene alten, ihm liebgewordenen Weisen über, ohne Rücksicht auf den nicht selten frechen Inhalt der Lieder, zu denen sie ursprünglich bestimmt gewesen: nicht allein zu keinem Aergernisse in der neuen Kirche, sondern zu wahrhafter, allgemeiner Erbauung, ja selbst Bereicherung des Kirchengesanges. Denn jedes Glied der Gemeine, indem es singend hingezogen wurde zu dem frommen Inhalte der von allen vorgetragenen Lieder, fand dadurch schon sich abgelenkt von allen Anklängen, welche die Sangweisen sonst in ihm erweckt haben könnten; diese, anfangs nur ein dem Liede zufällig geborgter Schmuck, wuchsen ihm allmählig mit jenem völlig zusammen, jede unheilige Erinnerung verlosch endlich ganz, die Sangweise fand durch das fromme Lied sich geheiligt, ja, auf eine zarte Weise äufserlich umgestaltet. Nicht so in früherer Zeit, wo ein Sängerchor Vermittler war, Vertreter der nur still zuhörenden Gemeine bei dem Gottesdienste. Einem Theile derselben blieb der Inhalt der in fremder Sprache abgesungenen, heiligen Worte völlig fremd; der Sinn des andern war für ihn durch wiederholte Anhörung bereits abgestumpft, und würde nur dann aufs neue von ihm getroffen worden sein, wenn jene Worte ihm in bedeutsamer Betonung entgegengetreten wären, durch welche der ganze geheimnifsvolle Sinn der kirchlichen

Feier dem Gemüthe erst recht lebendig aufgeht. Nun erschienen aber jene heiligen Worte in ein fremdes, erborgtes Gewand gekleidet; der Gegensatz des Heiligen und jenes ihm aufgedrungenen weltlichen, unheiligen Schmuckes übte den unwiderstehlichen Zauber des Seltsamen auf die Zuhörer; je williger sie dem Gehörten sich hingaben, um so eher wurde die Erinnerung wach an die leichtfertigen, frechen Worte, welche die Gesangsweisen in ihnen aufriefen: ja um so ferner sie aus dem künstlich verwobenen Ganzen heraustönten, um so verlockender waren sie, immer mehr den Drang erregend die dunklen Anklänge, die in dem Verhüllten aufdämmerten, lichter zu machen und völlig zu erwecken. Wie ein jeder Versuch hienach fruchtlos bleiben mufste, auf diesem Wege die Kunst dem Volke näher zu bringen, sie, und mit ihr den Gottesdienst zu erneuern, so war dagegen der lebendige Eintritt des Volksgesanges in die kirchliche Tonkunst von den wichtigsten Folgen für deren Ausbildung. Jene Volksweisen, durch fromme Lieder geheiligt, wurden nunmehr auch Gegenstand der Kunst. Wir dürfen bei dem Kirchengesange der evangelischen Gemeinen jener Zeit nicht an jenes rohe, übel zusammenstimmende Geschrei denken, das in unserer Zeit an so vielen Orten das Ohr des Gebildeten beleidigt. Gesangliebend, wie das Volk war, dürfen wir es auch gesangfertig nennen; dafür spricht die grofse Menge der damals mit ihren Gesangsweisen erschienenen Sammlungen geistlicher Lieder, von denen mehr als die Hälfte vielstimmig gesetzt waren; nicht etwa nur bestimmt, zu häuslicher Erbauung Gebildeter im engern Familienkreise von sangfertigen Gliedern desselben vorgetragen zu werden, sondern bei dem öffentlichen Gottesdienste, von allen zu thätiger Theilnahme an ihrer Ausführung gleich befähigten Gemeinegliedern. Zwar behandelte man jene Gesänge anfangs der hergebrachten künstlich zusammenfügenden und verschränkenden Weise gemäfs; aber schon frühe leitete ihre Bestimmung zu einer einfacheren, allgemein fafslichen Behandlung: das Bedürfnifs gröfserer Einfalt erweckte allgemach den Sinn für schlichte harmonische Entfaltung einer Gesangsweise, und mit derselben für ihr eigenthümliches, eben in der Harmonie ausströmendes, tieferes Leben. Nun erst gewann die Kunst, verschiedene Gesangsweisen sinnreich zu verweben, ihre wahrhafte Bedeutung: jetzt galt es, in dieser Verwebung das innere Leben einer jeden zu entfalten, nicht mehr konnte es genügen nur den Mifsklang zu vermeiden.

In Deutschland, den Niederlanden, in Frankreich, überall wo die neue Lehre sich verbreitete, wo für die Gemeine thätiger Antheil an dem Gottesdienste gefordert wurde, war der Volksgesang in die Kirche eingedrungen. Die Töne der alten deutschen Berg- und Jagdreihen, selbst Tanzweisen wurden auf geistliche Lieder übertragen; man hielt es für ein gottgefälliges Werk, Gassenhauer und Reiterliedlein „christlich und moraliter," unter Beibehaltung ihrer Weisen zu ändern, „damit die Jugend der Buhltexte abgehen möchte;" wir besitzen eine flamländische Uebersetzung der Psalmen, die einen jeden von ihnen einer bekannten gemeinen Weise „zu Erbauung und geistlicher Vermahnung" anpafst; die noch in der französischen Kirche üblichen Gesangsweisen der Psalmen gehören nicht minder ursprünglich Volksliedern an. Einer ausführlichen Geschichte des evangelischen Choralgesanges bleibt es vorbehalten, aus den vorhandenen Quellen dieses alles näher nachzuweisen: für den gegenwärtigen Zweck genügt es zu erwähnen, dafs wie die Niederlande, und der an sie grenzende Theil Frankreichs und Deutschlands die Wiege der Kunst harmonischer Stimmenverwebung waren, eben hier, den angeführten Thatsachen zufolge, auch die ersten Keime der Kunst harmonischer Entfaltung sich regen mufsten. Frühe schon war freilich Willaert aus seinem Vaterlande gewandert, hatte noch vor der Reformation sich in Frankreich und Italien aufgehalten, allein deshalb wurde er nicht minder von der neuen, auf die Tonkunst einwirkenden Regung erfafst, zumal auch in Ungarn, wo er vor seiner Verpflanzung nach Venedig verweilte, die neue Lehre

und Alles, was sich an sie knüpfte, frühe eindrang, ja die Gemahlin König Ludwigs, Maria, ihr eifrig ergeben war, wie noch das Lied zeigt: „mag ich Unglück nit widerstan" das als das ihrige in alten Sammlungen ihr besonders angeeignet wird. Bedeutender jedoch als Willaerts Beispiel, das hier zum erstenmale in Anspruch genommen ist, wird für die Meisten das des Johannes Pierluigi von Palestrina sein, der als Vater einer neuen, reineren, eben auf einfache harmonische Entfaltung gegründeten kirchlichen Tonkunst allgemein genannt wird. Er war Schüler Goudimel's, der in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die früheste einfach harmonische Behandlung der Liederweisen herausgab, die man der französischen Uebersetzung der Psalmen angepafst hatte. Niederländer also, die Lehrer Italiens in der Tonkunst, die ersten Gründer aller daselbst sich erhebenden Schulen, trugen die ersten Keime einer neuen Blüthe jener Kunst mittelbar und unmittelbar dort hinüber; der den Einwohnern jenes Landes angeborne Sinn für die Tonkunst nahm dieselben lebendig auf, sie wuchsen und gediehen auf das herrlichste dort, und die Italiener wurden allmählig befähigt, Muster der übrigen Völker in der Tonkunst zu werden. Freilich nicht auf dem Wege wie bei jenen, wo der Volksgesang in die Kirche gedrungen war, konnte bei ihnen die heilige Tonkunst fortschreiten. Der thätige Antheil der Gemeine an dem Gottesdienste blieb in Italien, das die neue Lehre abwies, beharrlich ausgeschlossen; dem Volksgesange (hätte es ihn in der Art auch besessen wie die Deutschen), war der Weg in die Kirche verwehrt. Allein den edelsten Geistern Italiens wurde das Auge für das neue Leben geschärft, das in jenen einfachen, durch frommen Sinn geheiligten Volksweisen aufgegangen war; der erfrischte Blick wendete sich den alten, überlieferten Kirchengesängen zu, in denen ja ein nicht minder eigenthümliches und herrliches Leben sich erschliefsen mufste. So wurden denn auch sie, nicht, wie von älteren deutschen Meistern schon geschehen war, als köstliche Edelsteine durch künstliche Einfassung sinnreich verschränkter Weisen geschmückt, sondern lebendig harmonisch entfaltet, und in ihnen eben erblühten die Kirchentöne in neuer, tieferer Bedeutung, wie harmonisch, so auch melodisch, in neuen, im Geiste der alten erfundenen kirchlichen Gesängen.

Gehen wir auf den Ursprung beider zurück, des Volks- wie des Kirchengesanges, indem wir bei diesem jene alten Gesänge im Sinn haben, welche die katholische Kirche seit ihrem Beginne als einen köstlichen Schatz hegte; so ist er bei beiden in Dunkel gehüllt, und kaum dürfen wir uns darüber wundern, da beide, so verschieden sie erscheinen, doch einer gemeinsamen Wurzel entsprossen sind. Was bei innerer Lebensfülle, bei reicher, sinnlicher Kraft, ein Volk bewegt, sei es Sehnsucht, Weh oder Lust, Uebermuth, ja Frechheit, dem macht es Bahn in Liedern, die sich steigern zum Gesange: das Einzelne aus jener Regung Hervorgehende, allgemein anerkannt und aufgenommen wie es ist, und von aller Lippen wiederholt, erscheint als gemeinsames Erzeugnifs Aller; der einzelne Urheber, gleichsam nur der zufällige Wortführer des Ganzen, verliert sich unter die Menge. So bildet sich eine Masse von Gesängen, deren erste Urheber wir nicht mehr zu erforschen vermögen. Jenen allgemeinen Lebensverhältnissen, die, obgleich in jedem Zeitalter sich wiederholend, doch immer neu und frisch bleiben, entquellen, wie sie bei verschiedenen Völkern sich eigenthümlich gestalten, jene Lieder immer aufs neue in reicher Mannigfaltigkeit, und in Zeiten grofser allgemeiner Bewegung gewinnen auch sie eine tiefere und ernste Bedeutung. Eine andere, nicht minder allgemeine Regung gab jenen alten kirchlichen Gesängen in den ersten christlichen Zeiten ihr Entstehen. Nicht das Gefühl frischer, sinnlicher Lebensfülle, sondern ein innerer, kräftiger, von der Sinnenlust sich abwendender Drang, die Begeisterung der Entsagung, in dem lebendigen Bewufstsein eines höheren, vom Himmel stammenden, in der Zeit erschienenen

Lebens hauchte sich aus in diesen Liedern. Und mögen wir auch — wenn gleich oft mit geringer Sicherheit und nur dürftiger Verbürgung — einige der Urheber der heiligen Gedichte jener Zeit zu nennen wissen: von den Urhebern jener, damals zuerst laut gewordenen, bis in unsere Zeit hinein tönenden Gesänge schweigen alle Berichte früherer Zeit. Ein neues Leben drang damals in die heiligen Lieder des alten Bundes, und tönte aus im Gesange: mit nie gehörter Stimme liefsen die des neuen sich vernehmen, eine Fülle des Gesanges, wie vielleicht zu keiner Zeit, wurde damals wach, aber vergebens forschen wir, durch welche Einzelne er zuerst Stimme gewonnen; ja, einem jeden, in jenen ersten Zeiten christlicher Begeisterung erst neu gedichteten Gesange, so scheint es, war schon unmittelbar seine Weise mitgegeben, sobald er lebendig eindrang in die Gemeine. Heiligte man auch damals Gesangsweisen, die schon lange im Munde des Volkes gelebt, oder Hymnen des griechischen Alterthums durch fromme Lieder? besitzen wir (wie einige gemeint) in jenen alten, bis auf uns gekommenen Gesängen, ächte Ueberbleibsel des alten Tempelgesanges der Hebräer? Bei so grofser Entfernung der Zeiten, bei dem Mangel bestimmter Berichte, dürfen wir nicht wagen das eine oder das andere mit Gewifsheit zu behaupten, noch weniger, aus der Beschaffenheit dieser Gesänge auf die ihrer vermeintlichen Quellen zurück zu schliefsen. Den Gesang aber, sei er damals eine in neuer Bedeutsamkeit wieder laut gewordene Stimme früherer Zeit, oder eine der Begeisterung der Gegenwart neu entströmende gewesen, sehen wir mit dem Christenthume lebendiger als je erwachen. Denn das laute Bekenntnifs des Glaubens, die nothwendige Lebensäufserung der damals erwachten Begeisterung, war auch der Bekenner eigenste That, die Bewährung, dafs es ein höheres Gut für sie gebe, als das irdische Leben; mit ihm traten sie ihren Feinden kühn entgegen, ja, nach dem Marterthum dürstend, reizten sie absichtlich damit ihren Zorn. Durch Verbote, durch Verfolgungen eingeengt, überschwoll jener Strom des Bekenntnisses im heiligen Gesange nur so mächtiger seine Ufer; selbst die Verfolger, wie wir in einzelnen Beispielen lesen, mit sich fortreifsend. Jene Zeiten des Dranges und der Verfolgung gingen vorüber, die Kirche begann sich nach aufsen zu bilden und zu befestigen, vielfach, in äufserer Richtung und That, gestaltete sich das im Christenthum erwachte neue Leben; wie die Begeisterung des lauten Bekenntnisses, trat auch der lebendige Strom des heiligen Gesanges wieder zurück. Das Streben, in dem Wechsel der Erscheinungen ein Festes, Stätiges hinzustellen, hatte die zeitliche Gestalt der Kirche, die Ordnung des Gottesdienstes geschaffen, die sorgfältige Wahl des Angemessensten für diesen aus dem reichen Vorrathe der Erzeugnisse früherer Begeisterung geleitet; in diesem Sinne sehen wir Gregor den Grofsen thätig. Allein je mehr, je eifriger ein äufseres Bestehen erstrebt wurde, um so leichter wirkte man zum Erstarren der Erscheinung. Denn das Leben ist Wechsel, Blühen, Reifen und Vergehen zu neuer Entfaltung, dem wahrhaft Beständigen in der Zeit. Gewifs, ein würdiges Bestreben war es, den Werken früherer Begeisterung ernste Betrachtung zu weihen, ihren inneren Zusammenhang genau zu erforschen, die Kenntnifs von ihnen auf das Fafslichste zu übertragen, sie in reinster Ueberlieferung zu bewahren; hätte man nur auch den Glauben bewahrt, in ihnen schlummere ein frischer Lebenskeim zu neuer Entfaltung. Wie man aber vom Anbeginne bemüht gewesen, aus Besorgnifs vor Entartung und Verfälschung, jeder anscheinenden Neuerung zu wehren, so schien eine solche dann zumahl gefährlich, als die Kirche und ihre Diener durch fromme Spenden der Gläubigen zu Reichthum und weltlicher Macht gelangt waren, als Sinnlichkeit und Ausgelassenheit freien Eingang fanden in das entwürdigte Heiligthum, Glanz und Pracht allgemach an die Stelle der früheren Demuth und Einfalt traten, aus denen die Blüthen des Geistes um so herrlicher sich erschlossen hatten: als auch dem heiligen Gesange in üppiger Verzierung und aufgedrungenem Schmucke

das allgemeine Verderben nicht fremd blieb. Heilige Männer, würdige Kirchenhäupter, liefsen mit Recht ernste und drohende Stimmen gegen solche Verunstaltung laut werden; aber es ist nicht zu leugnen, dafs dadurch mancher unbemerkt gebliebene Keim tieferer Entfaltung wiederum erstickt, oder doch in seiner Entwicklung zurückgehalten wurde. Die Baukunst war von der Kirche als Schöpferinn ihrer Tempel gepflegt worden; die Bildnerei im weitesten Sinne hatte sie zwar anfangs von sich gestofsen als Dienerinn der Abgötterei, dann sie mit Liebe wieder aufgenommen, als eine Kunst, die ihr lebendige Anschauung der heiligen Geschichten gewähre; beide Künste, in ihr gehegt, von ihr geschirmt, wurden endlich zu herrlicher Blüthe gezeitigt. Die Tonkunst, ihre älteste Gefährtinn, durch deren Stimme zuerst ihr inneres Leben offenbart worden, rief dagegen die Kirche nicht herbei zu frischer, neuer Wirksamkeit im Bunde mit jenen beiden; nur in den Erzeugnissen einer fernen Vergangenheit wurde sie von ihr geehrt, in Liedern, eingefafst wie köstliche Edelsteine in die hehre, von jenen geschaffene Umgebung, gehegt als unantastbarer Schatz in dem durch jene bereiteten Heiligthume; darf es befremden, da nun endlich der Bildungstrieb dieser geheimnifsvollen Kunst dennoch, wach und mächtig geworden, sich Bahn gemacht hatte, dafs, gehemmt wie sie gewesen in ihrer Entwicklung, gebunden an das Ueberlieferte, sie, weniger in dem ihr eigenthümlichen Sinne wirksam, als verführt durch die Erzeugnisse jener andern Künste, ihr ganzes Streben vorzugsweise dahin wendete, in mannigfacher, sinnreicher Verflechtung verschiedener Gesänge, dem die Tonzeichen überschauenden Auge zu genügen, dem Ohre aber nur, sofern alle Beleidigung desselben durch Mifstöne vermieden blieb? Dafs, je weniger das Ueberlieferte in seiner wahren Bedeutung noch dem inneren Sinne aufgegangen war, man dem Volksgesange sich zuwendete, der, von aller äufseren Beschränkung frei, kräftig und frisch entfaltet, als ein Belebendes (so wähnte man) für die künstlichen Tongebäude und Tongemälde in die Kirche hineinzuziehen sei; in die Kirche, die, auch überwältigt durch den Drang der Zeit und deren Richtung, nicht minder dagegen sich auflehnte als früher.

Dafs der Volksgesang dennoch, aber in anderem Sinne, endlich Bürgerrecht gewonnen habe in einem Theile der auch hierin getrennten Kirche, dafs durch sie und in ihm eine lebendige Entfaltung der Tonkunst herbeigeführt worden, haben wir in dem Vorigen gezeigt, und dabei gesehen, wie auch die ältere, den Namen der allgemeinen beibehaltende Kirche von hier aus eine neue, frische Blüthe des von ihr bewahrten Schatzes der Ueberlieferungen heiliger Tonkunst genossen habe. Die Kirche also war es, durch welche dem heiligen wie dem Volksgesange lebendige Entwickelung damals zu Theil wurde: nothwendig mufste daher in jener Zeit der kirchliche Styl der vorherrschende, allgemeinere sein; jene durch die alten Kirchenweisen lebendig hervorgerufene, in die Kirchentöne niedergelegte Anschauung von der Tonwelt, übertragen auf die in Kirchenweisen umgewandelten Volksgesänge mufste auch ihnen eine geistliche Verklärung leihen, die ihren unheiligen Ursprung allgemach völlig verdunkelte. Welcher Art jene Anschauung der Tonwelt gewesen, wie der fromme Sinn der Zeit den ernsten Forscher, den begeisterten Tonmeister geleitet, was sich hienach in den Kirchentönen ausgesprochen, das haben wir in dem Vorangehenden darzulegen versucht. Ein Bild jener Zeit und ihres Strebens hoffen wir damit gegeben, und defshalb, weil kein einzelner älterer Bericht als Gewähr des von uns Aufgestellten sich anführen läfst, nicht den Vorwurf verdient zu haben, als hätten wir jener Zeit eine ihr fremde Ansicht aufgedrungen. Bei allen älteren Forschern, bis auf Glarean und Zarlino hinab, finden wir das unverkennbare Streben, in den Beziehungen der Töne zu einander eine tiefe, geheimnifsvolle Bedeutung zu finden; sollten die Werke der Tonkunst also nicht dem Drange, jenem Geheimnisse eine Stimme zu verleihen, ihr Dasein verdanken? Wenn Aribo der Scholastiker das tiefere Tetrachord mit Christi Menschheit ver-

gleicht, wo er in tiefer Erniedrigung alle menschlichen Gebrechen getheilt: das folgende, die End- und die Grundtöne der Tonarten enthaltende mit Christi leiblichem Tode, seinem Lebensende für eine Zeit, in welcher auch des Tempels Vorhang, der Felsen Härte, der Sonne Klarheit, der Erde Festigkeit sich zum Ende geneigt; die beiden höheren Tetrachorde endlich mit des Herrn Auferstehung und Himmelfahrt; wenn Guido von Arezzo seine acht Tonarten mit den acht Gestalten der Seligkeit vergleicht; beide aber, indem sie ohne Zweifel aus inniger, frommer Ueberzeugung so reden, doch der Neigung ihrer Zeit im Spiele mit Worten und Zahlen unterliegen, indem jener durch die Bezeichnungen der Tiefe, des Endes, der Höhe, des Höchsten verleitet wird, dieser durch die Zahl, die ihn nebenbei noch zu der grammatischen Vergleichung mit den acht Redetheilen verführt: so wird man eine Darstellung nicht schelten dürfen, die bei dem Streben, aus der einfachen, keiner Zeit fremden Grundlage christlicher Gesinnung den Bildungsgang einer bestimmten Zeit, den inneren Gehalt ihrer Erzeugnisse zu erklären, eben so sehr jenes eitle Spiel zu vermeiden suchte als die, aller hochtönenden Worte ungeachtet, in das Grenzenlose, Unbestimmte verschwimmende Allgemeinheit der Charakteristik, welche die Schriften der Tonlehrer jener Zeit von ihren Kirchentönen uns geben.

Wir wenden uns zurück zu *Adrian Willaert*, von dem wir ausgingen; und haben wir ihn unter den ersten genannt in denen der Sinn für lebendige harmonische Entfaltung erwacht sei, so dürfen wir ein gleiches von seinem Schüler *Cyprian de Rore*, seit 1563 seinem Amtsnachfolger, rühmen. In den meisten seiner Werke herrscht ein fühlbares Streben und Ringen nach Entwicklung eines, wenn auch mehr geahnten als erkannten, Lebens der Töne. Auf das lebhafteste fühlte er jene, den Zusammenklängen, ihrer sinnigen Beziehung auf einander inwohnende Kraft; dafs den Tönen vergönnt sei, dem Worte nicht allein äufsern Schmuck zu verleihen, sondern auch dem Geist und Sinne nach es wahrhaft zu verklären, war ihm nicht verborgen geblieben. Andere Meister seiner Zeit haben in Vorreden und Zuschriften hin und wieder von der Richtung ihres Strebens ein Zeugnifs abgelegt; ihm hat es nicht gefallen, uns ein solches zu hinterlassen, allein seine Werke zeugen für ihn, und ihnen zufolge behaupten wir: in der Harmonie mehr, weniger in der Melodie sei ihm das Wesen der Tonkunst aufgegangen; in jener habe er die geheimnifsvolle Kraft, welche das Wort verklärt, mannigfach zu schauen gemeint, in dieser nur selten sie erkannt. So erblicken wir in ihm das Streben nach harmonischer Bedeutung, nach tiefem Ausdruck des Wortes durch dieselbe, abgesehen fast von allem melodischen Gehalte im engeren Sinne, von aller kunstreichen Verflechtung; dann aber wiederum, wie er der Schule nach Niederländer war, das Trachten nach mannigfacher, sinnreicher Stimmenverwebung, dem Wahrzeichen jedes tüchtigen Meisters seiner Zeit und seines Volkes. Durch jene erste Richtung nun hat er zwar der harmonischen Entfaltung der Kirchentöne nicht unmittelbar gefruchtet. Frühe schon in Italien eingebürgert, bis zu dem Ende des Jahrhunderts durch mehr als funfzig Jahre gleich verehrt und geliebt, wie es wiederholte Auflagen seiner Werke bekunden, wie es die Aufnahme vieles Einzelnen aus denselben in Sammlungen der erlesensten Gesänge zeigt, welche in Deutschland, Italien, den Niederlanden veranstaltet wurden, scheint er diese Verehrung doch mehr seinem Eifer für weltliche, als geistliche Tonkunst zu verdanken. Aufser dem schon erwähnten, prächtig auf Pergament geschriebenen, mit Miniaturen versehenen Bande lateinischer Gesänge, geistlichen Inhalts zwar auch, doch meist aus Denksprüchen und vorzüglich beliebten Stellen alter Dichter bestehend, besitzt die königliche Büchersammlung zu München von ihm an handschriftlichen geistlichen Werken nur drei Messen und einen Band fünf- und sechsstimmiger Motetten: an gedruckten nur fünf Sammlungen heiliger Gesänge, von denen vier nicht mehr als acht

dergleichen neben denen anderer Meister von ihm mittheilen, und nur die fünfte ihm vorzüglich gewidmet ist. Dagegen finden wir dort zwanzig, seit dem Jahre 1513 in den Niederlanden, in Italien, in Deutschland im Druck erschienene Sammlungen von Madrigalen und Liedern, welche ausschliefslich oder doch hauptsächlich von ihm gesetzt sind. Lebhaften Geistes, wie er war, sinnlich, heftig — so zeigt ihn auch sein Bildnifs vor der gedachten Handschrift — mufste er an Gesängen, in welche leidenschaftlicher, lebhafter Ausdruck gelegt werden konnte, das meiste Gefallen finden. Die Liebende klagt gegen den Geliebten, der sie verlassen will, sie schilt die Freuden der Liebe trügerisch, sie umschlingt ihn, wie die Rebe die Ulme, und will ihn nicht lassen; der Liebende preis't die Huld seiner Geliebten; dann wieder irrt er verzweifelnd zwischen Felsklüften, über welche düstere Nebel hinziehen, in dunkelen Wäldern — Bilder solcher Art, so sehen wir es in seinen Werken, waren dem Cyprian am meisten willkommen, hier konnte er als Tonmeister die eigenthümliche Neigung seines Geistes am meisten entfalten. Sein Streben nun nach leidenschaftlichem Ausdruck, nach Malerei durch die Töne, wie es hervorging aus dieser Neigung, scheint ihn unserer gegenwärtigen Darstellung, welche die Fortschritte der heiligen Tonkunst, die harmonische Entfaltung der Kirchentöne vornehmlich zum Gegenstande hat, fern stellen zu müssen. Allein sofern wir ihm nachrühmen müssen, er habe das Verhältnifs des Wortes zum Tone zuerst tiefer gefühlt, die Kraft der Harmonie lebhafter empfunden, ist er uns von hoher Wichtigkeit, mag er auch m i t t e l b a r nur der kirchlichen Kunst dadurch genützt haben. Ein vollgültiges Zeugnifs für ihn legt Artusi ab, jener strenge Richter des Verderbens der Tonkunst seiner Zeit. „Er war ein denkender Meister," sagt er von ihm, „er hat den Ausübenden hell vorangeleuchtet; und behauptete ich, er sei der erste gewesen der Wort und Ton zu rechter Uebereinstimmung verbunden habe, so würde ich nicht die Unwahrheit sagen, denn vor ihm und zu seiner Zeit waren Barbarismen sehr gewöhnlich." Neben dieser für die Ausbildung der Tonkunst im Allgemeinen, und also auch für die heilige, erspriefslichen Richtung, finden wir aber auch bei ihm die frühesten Keime jenes declamatorisch-recitativischen Gesanges, der in späterer Zeit sich ausbildete: eben in der gleichmäfsig durch alle Stimmen dem Worte, Sylbe für Sylbe, mit genauer Beobachtung des Maafses, sich anschliefsenden Betonung; und trachtete unser Meister hiebei nach harmonischer Bedeutsamkeit, so trat freilich das Streben seiner Nachfolger späterhin gegen die Vollstimmigkeit in den entschiedensten Gegensatz, bewirkte die bestimmtere Trennung des kirchlichen von dem weltlichen Style, und wirkte auf die Umbildung (wohl auch Verbildung) jenes ersten so mächtig ein, wie wir dieses zu seiner Zeit näher entwickeln werden.

In der C h r o m a t i k fand unter den Tonkünstlern seiner Zeit zuerst Cyprian ein Mittel, dem Worte lebendigere Betonung, der Harmonie besondere Kraft zu verleihen. Wenn wir dieses behaupten, liegt uns eine doppelte Erörterung ob: des Sinnes zuerst, in welchem wir jene, aus der Tonkunst der Alten entlehnte Benennung c h r o m a t i s c h genommen wissen wollen; der Gründe sodann, aus denen das Verdienst des Erfinders dem Cyprian hier zugeschrieben wird. Die Verwandtschaft der Kirchentöne, wie wir gesehen haben, gründete sich hauptsächlich auf die Reihefolge, in welcher die Natur, wie die einzelnen Töne, so die T o n v e r h ä l t n i s s e aus einem Grundtone entstehen läfst; auf die diatonische Leiter sodann, dem Vorgange der Alten zufolge gebildet durch Verkettung und Zusammenfügung von Quarten, die nach den kleineren Verhältnissen des Tons und des Halbtons in wiederkehrender Folge gegliedert waren; auf die fünffache Versetzung dieser Leiter endlich, deren jede, der besonderen Stellung des sie regelnden Grundtones zufolge, in doppelter Gestalt erschien. In der Art der Verkettung, der Zusammenfügung jener Tetrachorde fanden wir die Doppelgestalt des siebenten Tons der diatonischen Leiter, als h

Hier tritt in dem zweiten Theile der *Symphoniae sacrae* (Venedig 1615) uns zuerst ein dreistimmiger, durch Alt, Tenor und Bafs besetzter Gesang entgegen, der von zwei Zinken, zwei Geigen und vier Posaunen begleitet werden soll. Er ist für das Osterfest bestimmt, doch ist sein Text nicht eigentlich liturgisch, wenn auch Vieles darin entweder aus der heiligen Schrift entnommen ist, oder auf sie deutet. „Christus ist erstanden" [1]) (so lauten seine Worte) „und der Herr hat gedonnert vom Himmel, Halleluja; und der Höchste hat seine Stimme tönen lassen, Halleluja; am Tage Eurer Feier werde ich Euch führen in ein Land, darinnen Milch und Honig fleufst, Halleluja; Ihr, sein Volk und Erbe, verkündet seine Thaten, Halleluja." Die Beziehung dieser Worte auf den Auszug auf Egypten, den das jüdische Osterfest feierte, das Anknüpfen von da aus an das christliche, von welchem jenes als eine Vorandeutung betrachtet wird, an den geschichtlich sinnbildlichen Zusammenhang beider, wie der katholische Gottesdienst ihn so eindringlich hervorzuheben trachtet, ist nicht zu verkennen, dieser Gesang also dem kirchlichen Sinne völlig gemäfs, wenn auch nicht in den Kreis der in der Kirche üblichen aufgenommen. Nun, wissen wir, war zu Venedig das kirchliche und Staatsleben in seiner öffentlichen Erscheinung auf eigenthümliche Weise verknüpft; kirchliche Feste reihten sich oft an vaterländische Ereignisse, viele von jenen wurden durch feierliche Kirchgänge des Doge begangen, und überall, wo dieser öffentlich erschien, wo die Bedeutung und Würde des Freistaats durch ihn dargestellt wurde, durfte Dichtkunst und Gesang niemals fehlen, die Festlichkeit besonders zu verherrlichen. Es lag also sehr nahe, jede feierliche, öffentliche Erscheinung des Staatsoberhaupts, sein Erscheinen an heiliger Stätte, um sich vor dem Herrn aller Herrscher zu demüthigen, durch Gesänge, nach Art der kirchlichen erfunden, zu feiern, ihnen angemessenen, neuen, bedeutungsvollen Schmuck zu geben, die kirchliche Feier in ihrem eigensten Sinne dadurch zu erweitern. So, glauben wir, ist auch dieser Gesang entstanden, und damals vielleicht der Doge am Osterfeste, bei seinem Eintritt in die Kirche des heiligen Zacharias, welche er nach Anhörung der Predigt in St. Marcus an diesem Tage zu besuchen hatte, oder bei seinem Erscheinen in der Kirche des heiligen Geminian, in welche er am achten Tage nachher einzog, damit feierlich begrüfst worden. Dafs eben eine Gelegenheit dieser Art ihn veranlafst habe, wird auch durch seine ganze Einrichtung wahrscheinlich. Er beginnt nämlich nicht, wie es bis dahin allgemein üblich war, mit vollem Chore, sondern es geht ihm — eine neue Erfindung unsers Meisters — eine Instrumentalsymphonie voran, durch ihre ungewöhnliche Erscheinung die Anwesenden auf etwas Aufserordentliches vorzubereiten. Durch zwei Zinken und vier Posaunen, in einem kurzen fugirten Satze von nur dreizehn Tacten, in dessen Schlufsfall die Singstimmen einfallen, ausgeführt, zeigt diese Symphonie ein Motiv, dessen sich der Meister im Verlaufe des Ganzen nicht ferner bedient, als bei ihrer späteren, um fünf Tacte erweiterten Wiederholung; ein offenbares Zeichen, dafs sie ihm durch ihr Hervortreten vor dem übrigen Theile des Ganzen als einleitend und vorbereitend dienen sollen. Das Ganze läfst drei Theile unterscheiden: die Verkündigung der Auferstehung, als eines Geschehenen, die alttestamentlichen Verheifsungen, die ihr sich anschliefsen, den in dem Halleluja durch alles dieses verwobenen Lobgesang. Diese drei Theile nun hat unser Meister auch durch seine Behandlung besonders hervorgehoben. Die einleitende Symphonie, zuerst der Verkündigung vorangehend, sodann, durch zwei Stimmen (zwei Geigen)

---

[1]) *Surrexit Christus; et Dominus de coelo intonuit, Alleluia; et Altissimus dedit vocem suam, Alleluia; in die solemnitatis vestrae inducam vos in terram fluentem lac et mel, Alleluia; populus acquisitionis, annuntiate virtutes ejus, Alleluia! (S. das Beispiel II. A. 5.)*

verstärkt, in längerer Ausführung desselben Grundgedankens ihr folgend, sondert diesen Theil des Ganzen von allem Uebrigen ab, wie er durch den Vortrag von blofsen Singstimmen, und durch den ungeraden Tact, vor demselben schon ausgezeichnet ist. Der Lobgesang, das Halleluja, bei jeder Wiederholung auf dieselbe Weise im Verein aller Stimmen und Instrumente wiederkehrend, hebt sich ebenfalls durch den ungeraden Tact heraus, an den ein feierlicher Schlufs im geraden Tacte sich reiht, welcher am Ende des Ganzen durch Verdoppelung des Werthes der Noten, bei völlig gleichbleibendem Verhältnisse derselben, noch eindringlicher wird. Die Verheifsung, der sie schliefsende Aufruf zum Lobgesange, entfaltet sich immer voller und prächtiger vor uns. Vor dem ersten Halleluja beginnt die Oberstimme, der Alt, mit Begleitung von drei Posaunen; ihr folgt der Tenor, zu Anfang nur von einer Posaune und zwei Zinken begleitet, endlich von dem ganzen Chore der Posaunen, da, wo es heifst, dafs der Höchste seine Stimme vernehmen lassen. Den Hauptinhalt der Verheifsung endlich trägt die Bafsstimme vor, der sich zuletzt auch die übrigen Stimmen anschliefsen. Ihr sind zu Anfange nur ein Zinken, und zwei Posaunen gesellt, deren harmonische Grundlage sie bildet; dann treten ihr, bis auf die Bafsposaune, alle Instrumente hinzu, im Wechsel mit ihr sich in zwei Chöre sondernd, deren einer auf ihr, der andere auf zwei Posaunen ruht, dieser die beiden Zinken zu Oberstimmen hat, jener aus der zweiten Posaune und den beiden Geigen sich aufbaut. Der Schlufs vereint alles in dem Ganzen Singende und Klingende, bald in vollen Zusammenklängen, bald in wechselnden Chören. Der Aufruf an das Volk zum Lobe erhält dadurch etwas prächtig und bedeutsam Hervortretendes, dafs er jederzeit mit dem harten Dreiklange der kleinen Unterterz des Grundtons von dem unmittelbar zuvor gehörten Zusammenklange eintritt, so, dafs der harte Dreiklang von *d* auf den von *f* folgt, der harte Dreiklang von *e* sich dem von *g* anschliefst; eine Folge, gegründet auf der Beziehung unserer harten zu den ihnen gesellten weichen Tonarten, dadurch indefs überraschend, dafs statt weicher Dreiklänge, die auf Grundtönen gleichen Verhältnisses gebauten harten sich hören lassen, wodurch mittelbar das chromatische Verhältnifs des kleinen Halbtons, als des Unterschiedes zwischen der kleinen und grofsen Terz, hervortritt, in seiner Steigerung einem Gehör gebietenden Aufrufe wohl angemessen. Der kleine Halbton nun ist das einzige chromatische Tonverhältnifs, das in dem Ganzen eingeführt ist; als chromatischer Ton ist *dis* angewendet, um den harten Dreiklang auf *h* zu den Worten „*populus acquisitionis*" unerwartet hören zu lassen. Das Ganze zeigt uns, wie sinnig unser Meister Spiel und Gesang, und in jenem eigenthümlich gefärbte Klänge entgegen zu setzen und zu verbinden gewufst, und giebt uns ein neues Beispiel der ihm oft schon zuvor nachgerühmten Kunst der Entfaltung, die wir auch ferner noch als etwas, seiner künstlerischen Thätigkeit besonders Eigenthümliches, werden zu rühmen haben. Das Ganze bewegt sich in der Tonart ***F-dur;*** wir bezeichnen sie lieber mit diesem, als dem Namen der ionischen Tonart, denn die besonderen Beziehungen dieser treten nur in entfernten Anklängen hervor, und wir schliefsen daraus mit Recht, dafs dieses Tonwerk der spätereren Zeit unseres Meisters angehöre, wie es denn auch in einer Sammlung zuerst an das Licht getreten ist, welche, nach des Meisters Tode erschienen, meist nur Werke dieser späteren Zeit neben einigen urkundlich früheren umfafst.

Aber auch zu einer anderen Betrachtung noch veranlafst uns das vorliegende Tonwerk. Prätorius [1]), wo er von der Art, wie seine eigenen geistlichen Tonstücke durch Instrumente und Singstimmen zu besetzen seien, ausführlich redet, gedenkt auch der ihnen vorangehenden Symphonieen, und be-

---

[1]) *Syntagm. III. Abth.* 3. *Cap.* 8. *p.* 189.

sie alle Geheimnisse der Tonkunst enthüllt, die des Alterthums wiederum ins Leben gerufen zu haben glaubte. So führt er es aus in seinem 1555 zu Rom erschienenen Werke: *l'antica musica ridotta alla moderna pratica:* sein Bildnifs ist demselben vorangeheftet mit der rühmenden Inschrift: „Nicolaus Vincentinus im vier und vierzigsten Jahre, des Archicymbalums Erfinder, wie der Theilung des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts für die Ausübung." Daneben steht noch der letzte Theil des achten Verses aus dem ein und funfzigsten Psalm: Du liefsest mich wissen die heimliche Weisheit, die Wahrheit, die im Verborgenen liegt.

Allein alle diese Thatsachen, unbezweifelt wie sie sind, stehen unserer Annahme nicht entgegen. Willaert arbeitete sein zweistimmiges Tonstück aus, seinen Lehrsatz zu beweisen, dafs die Octave in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerfalle; dem Auge, dem es einen ungehörigen Schlufs darstellte, sollte es zugleich das Bild eines Trunkenen geben, der im Gesange nicht Ton, im Gange nicht Schritt zu halten weifs: scherzend wollte er belehren, ohne irgend einen künstlerischen Zweck dabei zu verfolgen, wie denn die Neigung zum Chromatischen auch in denjenigen seiner Werke, welche Cyprians Madrigalen einverleibt sind, nirgend hervortritt. Nicolo Vicentino und Zarlino wollten sichtbar und hörbar die Klanggeschlechter der Alten darstellen; weiter gingen ihre Bemühungen nicht, als den Umfang des Kunststoffs zu erweitern. Cyprian hat ein Gleiches geleistet, aber ihn zugleich begeistigt, als schaffender Künstler sich ihn unterthan gemacht. Hier, wo wir mit der Kunst als solcher, mit der Lehre aber nur in sofern zu thun haben, als sie uns den Weg zeigt, welchen jene genommen, ist er uns Erfinder, mögen andere auch früher bemüht gewesen sein, den Stoff vorzubereiten. Seine Werke fanden allgemeinen Anklang, man ahmte sie nach, schritt auf dem geebneten Wege weiter fort; des Nicolo Vicentino so hoch gerühmte Erfindung blieb wenig beachtet. Instrumente wie sein Archicymbalum gehörten funfzig Jahre später noch zu Seltenheiten. Michael Prätorius, der um 1619 schrieb, erzählt als etwas Besonderes, dafs er ein solches bei Carl Luython zu Prag, dem Hoforganisten weiland Kaiser Rudolfs II. gesehen habe, das dreifsig Jahre früher (also um 1589) zu Wien gebaut worden; aus mündlichen Berichten anderer Tonkünstler erinnert er sich eines Spinets und Positivs ähnlicher Art, welche in Italien verfertigt worden, lobt und empfiehlt sie sehr für Begleitung chromatischer Madrigale. Hatten jedoch zu jener Zeit chromatische Wendungen selbst bis in die Kirche schon den Weg gefunden, fühlte man gleich lebhaft in einzelnen Fällen das Bedürfnifs der Verschiebung des Tonsystems, und mit ihm den Mangel mancher Töne auf der Orgel, so waren doch die damaligen Orgeln für solche Zwecke noch nicht eingerichtet, selbst die Tasten *es* und *gis* nicht einmal überall getheilt, um die Töne *dis* und *as* zu gewinnen; so wenig hatte des Nicolo Vicentino Erfindung den Ausübenden gefruchtet, denen sie angepriesen war, und nur einzelne Liebhaber hatten davon Vortheil gezogen. Die seltsamen Vorschriften, welche Prätorius für den Gebrauch unzureichender Orgeln ertheilt, geben davon den Beweis. „Wenn das ♮," sagt er, „mit dem *fis* und in der Mitte die *tertia major*, das *dis*, welches etwas zu jung und zu hoch, und also dargegen falsch ist, gegriffen werden mufs: so mufs nicht allein ein Organist solches mit Fleifs durchsehen und überschlagen, sondern auch gute Acht haben, dafs er etweder die *tertiam* gar aufsen lasse, oder die *tertiam minorem*, das *d*, tangire, oder aber mit scharfen *mordanten* es also vergüte, damit die Dissonanz so eigentlichen nicht observirt und gehört werde. Darumb ist sehr gut und hochnöthig, dafs in denen Orgeln und Clavicymbeln, welche zu Concerten in der Musik gebraucht werden, das schwarze Semitonium *es* und wo möglich auch das *gis* dupliret werde, wie ich im andern Theile Cap. 38. beim Universal Clavicymbel erinnert."

Zarlino, wollen wir auch annehmen, seine Forschungen hätten seinem Mitschüler Cyprian den Weg geebnet, ist als ausübender Tonkünstler mit diesem auf keine Weise zu vergleichen. Abgesehen von dem Gebrauche der Chromatik, den er bei seinen Zeitgenossen tadelt, von welchem wir in seinen Werken keine Spur finden, zeigen diese auch nirgend einen besondern Aufschwung des Geistes; sie sind regelrecht in dem Sinne der alten niederländischen Tonkünstler gearbeitet, aber stehen gegen die der bessern selbst unter den früheren dieser Meister zurück. Auch scheint er weder besonders fruchtbar, noch beliebt als Künstler gewesen zu sein. Vier Sammlungen enthält die Königl. Bibliothek zu München, drei zu Venedig in den Jahren 1549 bis 1563, eine zu Nürnberg in sechs Theilen 1554—1556 erschienen, welche sieben Gesänge Zarlino's, unter ihnen sechs geistlichen Inhalts mittheilen; handschriftlich nur ein einziges *Ave regina coelorum* zu fünf Stimmen. Einige dieser Tonstücke sind wiederum in die Sammlung aufgenommen, welche sein Schüler Philipp Jusbert im Jahre 1566 zu Venedig bei Franz Rampazzotto mit einer Zuschrift an die Procuratoren von S. Marco herausgab, und welche ein und zwanzig Gesänge ausschliefslich von Zarlino enthält. Sie sollten (so sagt der Herausgeber) zu den Institutionen seines Meisters ergänzende Beispiele geben, wie er ja ihrer in denselben auch öfter gedenke; sie sollten der Welt zeigen, dafs der scharfsinnige, gelehrte Forscher auch ein ausgezeichneter Künstler sei. Aber dennoch setzt er hinzu, sei es nöthig, dafs er seinen Meister unter den Schutz jener würdigen Männer stelle, denen er sein ausgezeichnetes Amt verdanke: ihr Ansehn solle ihn vor den giftigen Bissen des Neides sichern, vor dem Gebelle der Mifswollenden. Dafs unter dem Neider, dem Uebelwollenden, Vincenz Galilei, Zarlino's Schüler, nachmals sein Gegner, gemeint sei, ist nicht wahrscheinlich; denn dessen Gespräche über alte und neue Musik kamen erst 1581, seine Abhandlung über Zarlino's Werke erst acht Jahre später heraus. Jusbert hatte daher wohl weniger einen bestimmten Gegner im Sinne, als die Lauheit seiner Mitbürger in Aufnahme der Werke seines Lehrers, den man als Künstler so viel geringer fand wie als Forscher, der in der allgemeinen Meinung hinter seinen so viel talentvolleren Amtsgenossen Claudio Merulo und Andreas Gabrieli, seinem erst kürzlich verstorbenen so hoch geachteten Vorgänger Cyprian bei weitem zurückstand. Wie oft gilt nicht der mit Recht begünstigte Nebenbuhler unverschuldet für einen Neider! Gleichzeitige und spätere Schriftsteller geben mittelbar Zeugnifs von der allgemeinen Meinung über Zarlino. Doglioni [1]) rühmt ihn fast nur als Gelehrten überhaupt, namentlich als Mathematiker. Alberici [2]) gedenkt seiner gar nicht unter den Tonkünstlern, und führt in dem Inhaltsverzeichnisse seines Werkes ihn unter der nicht wohl gewählten Benennung „*ingegnere*" auf. Sansovino's [3]) preisende Bemerkung, dafs er in Lehre und Kunst ohne Gleichen sei, dafs man bei der Anwesenheit Heinrich des Dritten in Venedig wunderwürdige Gesänge von ihm gehört habe, ist wohl von geringem Gewichte, und kaum mehr, als eine gelegentliche, freundschaftliche Höflichkeitsbezeigung. Denn Zarlino war Sängermeister an St. Marco, es war vorauszusetzen, dafs er bei der Anwesenheit des fremden Königs mit seinen Werken hervorgetreten sei; Sansovino aber befand sich damals gar nicht anwesend in Venedig, und Rocco de' Benedetti, sein Gewährsmann, gedenkt des Zarlino mit keiner Sylbe. Wird uns endlich von Bettinelli versichert, Zarlino habe bei jener Gelegenheit sogar eine Oper, Orfeus, hören lassen, so steht jene Behauptung ohne alle Gewähr da, und schwerlich möchte jenes Werk, hat überall Zarlino ein solches aufgeführt, etwas anderes gewesen sein, als einige mehrstimmige Madrigale, als Chöre zwischen die Aufzüge einer Tragödie jenes Namens eingeschaltet, und im Style der alten niederländischen Meister gearbeitet.

[1]) *Doglioni L. I. p.* 74. *l. II. p.* 203—206. [2]) *Alber. p.* 41. [3]) *Sans. Venezia l. X. p.* 165 *verso.*

So dürfen wir denn mit einiger Zuverlässigkeit behaupten, Cyprian habe unter den Tonkünstlern der neuen Zeit zuerst wiederum der Chromatik in dem Sinne sich bedient, als sie ihm Mittel geworden, sein Bestreben nach Ausdruck von Gemüthsbewegungen durch die Harmonie zu erreichen; wie sein Meister Adrian unter seinen Zeitgenossen zu den ersten gerechnet werden dürfe, durch dessen Werke die Kirchentöne als Grundformen für bestimmte, aus der christlichen Gesinnung hervorgehende Gemüthsstimmungen in ihrer harmonischen Bedeutsamkeit dargelegt worden. Ist die Harmonie überall Seele jeden Gesanges, müssen wir eingestehen, dafs ihre Gesetze, wo nur der Ton sich erzeugt, durch die ganze Natur hin walten, in dem Innern des Menschen also nicht minder tief gewurzelt sind; dafs sie es waren, die ihn Töne auf bedeutsame Weise zu Melodieen verbinden lehrten, so dafs jede Wendung, jede Verknüpfung, anscheinend zwar seiner Willkühr heimgegeben, doch auf einem Grundverhältnisse beruhte, das, getreten in das Leben durch seinen Gesang, ihn erfreute und seine Hörer, während es ihrem Erkennen sich verbarg: so müssen wir es einen gleich nothwendigen als bedeutenden Schritt der allgemeinen Kunstentwickelung, ein wahrhaftes Erschliefsen der Lebensfülle des Tonreiches nennen, wenn einfache, durch jene Gesetze gewordene Sangweisen nunmehr auch ein geheimnifsvolles Innere entfalteten, wenn jedem ihrer einzelnen Glieder eine mit ihm verschmelzende Tonfülle entquoll, wenn das in dem Einfachen früher kund gewordene Gesetz in dem Mannigfaltigen so aufs Neue sich schöpferisch bewährte, die Bedeutung jedes Tones in seinem Verhältnisse zu der Sangweise nun völlig enthüllt, die lebendige Verknüpfung mehrer Gesänge zu einem, ihr gemeinsames Leben austönenden Ganzen möglich gemacht wurde. Die Mehrseitigkeit jener Entfaltung aber, der Gesinnung, der Richtung der Künstler zufolge, bürgt für die Kraft und Frische der damals ihrem inneren Sinne, wenn auch nicht ihrem Erkennen, aufgegangenen Anschauung.

Mögen wir nun auch mit einigem Rechte sagen können: Cyprian habe in seinem Streben nach Ausdruck von Gemüthsbewegungen, der später sich erhebenden, in die Kirche eindringenden weltlichen, leidenschaftlichen Richtung vorgearbeitet, durch das Auffinden neuer gegenseitiger Beziehungen der Töne als Mittel für solchen Ausdruck, habe er jenen, durch alte Ueberlieferung geheiligten, in sich beschlossenen Kreis harmonisch zu entfaltender Grundformen zu erweitern und zu durchbrechen gesucht, er verschulde ihre endliche. völlige Verdunkelung; so haben wir doch wiederum zu bedenken, dafs eben die Ruhe, die Stätigkeit frommer Stimmungen des Gemüthes, die Schöpferin jener Grundformen, in ihrer vollen Bedeutung für uns nur dann in das Leben tritt, wenn wir lebhaft empfinden, dafs alle unruhigen, verlangenden, strebenden Regungen des Innern in ihr gesänftigt, geschlichtet, dem Höchsten zugewendet, und (dafs wir so sagen) der Erlösung theilhaft geworden sind, dafs jene Ruhe eine Fülle von Leben in sich schliefse. Wie der Bildner, bevor nicht das besondere Leben und Wesen jedes einzelnen Gliedes von ihm recht erkannt, in seinen mannigfachen Bewegungen und Verrichtungen aufgefafst worden, kaum im Stande sein wird, eine ruhende Gestalt uns so vor das Auge zu bringen, dafs wir den durch sie hinwallenden Lebensstrom auch in dem unbedeutendsten Theile noch empfinden: so wird auch der Tonkünstler nicht vermögen, das wahrhafte, lebendige Bild einer frommen Gemüthsstimmung uns darzulegen, ohne die Erkenntnifs des eigenthümlichen Seins, der so vielfachen Beziehungen der Töne, jenes beweglichsten, flüssigsten Stoffes, in welchem auch unwillkührlich jede Regung des Gemüthes sich kund giebt, ja, der eben recht eigentlich dazu bestimmt ist, sie zu verkörpern. Cyprian hat also, indem er nur sein Eigenstes, Besonderstes darlegte, der weltlichen Tonkunst ihre Bahn vorzeichnete, dennoch der heiligen ebenfalls gefruchtet; denn ging ihm auch jene innere Ruhe des

Gemüthes ab, welche zu Darstellung frommer Stimmungen befähigt, erscheinen seine geistlichen Gesänge meist trocken und strenge, so hat er doch eben die Beziehungen der Töne in seinen Werken völliger, reicher offenbart, und wenn wir sehen, wie das von ihm einseitig Aufgefafste und Dargestellte von mitlebenden Meistern wiederum in ihrem eigenthümlichen Sinne aufgenommen und weiter gebildet sei, so tritt uns eben hier das rechte Wesen einer Schule entgegen. Hier ist der Ort, des *Andreas Gabrieli* wieder zu gedenken. Dafs er Schüler Cyprians gewesen, ist uns nicht berichtet, auch nicht wahrscheinlich, da Cyprian 1516 geboren war, Andreas um 1586 (der Versicherung seines Neffen Johannes zufolge) in hohem Alter starb, beide also Altersgenossen waren; wahrscheinlicher dürfte er also für einen Schüler des damals so hochgefeierten Adrian gelten. Dafs aber das Streben seines Alters- und Amtsgenossen Cyprian besonders auf ihn eingewirkt habe, ist aufser Zweifel. Nicht eben in Weiterbildung der Chromatik thut sich dieses kund, berichtet auch Artusi [1]), er habe in beider Madrigalen chromatische Gänge gefunden, und nimmt auch der Verfasser dieser Blätter, dem bei Andreas Gabrieli dergleichen nicht vorgekommen, dieses Zeugnifs gern als vollgültig an, da er sich bescheiden mufs, es dürften nicht alle Werke dieses Meisters zu seiner Ansicht gelangt sein. Sondern der Kern von dessen künstlerischer Thätigkeit scheint ihm zu beruhen in dem Trachten nach gröfserer Beweglichkeit und Freiheit des melodischen Theiles seiner Gesänge, dem Streben, jede, durch seinen Text, ja dessen einzelne Worte gegebene Anschauung durch entsprechende, in sich verständliche Tonfiguren auszudrücken, deren Bedeutung durch angemessene Harmonie völlig zu künden; in einem Streben, wodurch das von Cyprian nur einseitig Geleistete seine Ergänzung fand. Kaum also würde Andreas ergänzend genannt werden dürfen für das Schaffen seines Genossen, hätte er zuvor nicht erkannt, wie viel, mit wie grofser Wirkung, Cyprian bereits geleistet, wie Manches noch geschehen müsse, um den Geist der Tonkunst völlig zu erwecken. Wenn wir in der Zuschrift der Werke des Andreas Gabrieli, die sein Neffe Johannes nach dessen Tode herausgab, ihn rühmen hören: „wer diese Werke kennen gelernt, wisse nun erst, was wahrhafte Bewegung des Gemüthes sei; aus ihnen gehe offenkundig hervor, der Meister sei einzig gewesen in Erfindung von Klängen, welche die Kraft der Rede und der Gedanken ausdrückten:" so finden wir dieses Lob vornehmlich durch seine Madrigale bestätigt, allein auch auf seine geistlichen Werke (deren er nach Zeugnifs der in der Büchersammlung zu München befindlichen ungefähr eine gleiche Anzahl herausgegeben haben wird) sind diese Vorzüge auf sinnige Art übertragen. Der gewählte Kirchenton tritt in ihnen nach allen seinen Kennzeichen mit Schärfe und Bestimmtheit heraus; nicht sowohl die Entfaltung der mannigfachen, einem jeden zu Gebote stehenden Anklänge ist erstrebt, als die melodisch bedeutsame Sonderung der einzelnen Glieder des Gesanges, das deutliche Hervorheben eines jeden in der Stimmenverflechtung, damit auch hierin dem Texte sein volles Recht geschehe. So in einer zwölfstimmigen Behandlung des sieben und sechzigsten (nach der Vulgata des 66ten) Psalms [2]). Drei Chöre, einer von tiefen, einer von hohen, der mittlere von den vier gewöhnlichen Singstimmen sind von einander gesondert; einem innigen, frommen Gebete gleich beginnt der Gesang in dem tieferen Chore: „Gott sei uns gnädig und segne uns;" „er lasse sein Antlitz uns leuchten" fährt in gleichem Sinne der mittlere Chor fort; der höhere schliefst im Wechsel mit beiden die Worte an: „dafs wir erkennen auf Erden seinen Weg." Vollstimmig nun tönt es von allen drei Chören: „unter allen Heiden sein Heil." Eben das Wort:

[1]) *Fol. 15 verso.* [2]) *Abgedruckt zuerst in dem fünften Buche des* 1568 *bei Gardanus zu Venedig erschienenen thesaurus musicus, von Peter Joannellus gesammelt; später wiederum aufgenommen in die durch Johannes Gabrieli* 1587 *herausgegebene Sammlung einiger Werke seines damals kürzlich verstorbenen Oheims.*

„sein Heil" wird mit besonders feierlichem Ernst herausgehoben, und dadurch vor allem tritt es hervor, dafs es nicht von allen Chören, auch nicht von einem einzelnen, sondern von erlesenen Stimmen jeden Chores in volltönender Verwebung ausgesprochen wird. Wir schweigen davon, wie lebendig und feurig der Gesang „es danken dir Gott die Völker, es danken dir die Völker" im Wechsel der Chöre ertönt; wie sinnig der Meister die Worte „die Völker freuen sich und jauchzen" durch Wechsel des Maafses und wiederum Verschränkung erlesener Stimmen aus allen Chören hervortreten läfst; wie das Gebet „es segne uns Gott, unser Gott" durch feierlich choralmäfsigen Gesang, durch phrygische und mixolydische Anklänge innerhalb der ionischen Tonart, der das Ganze angehört, sich hervorhebt. Worte geben ohnehin nur ein schwaches und trübes Abbild von der Herrlichkeit des Gesanges. Darum jedoch bedurfte es dieser allgemeinen Andeutung an diesem Orte, um näher zu zeigen, wie der Meister seine Gesänge geordnet habe, wie ein tieferer Sinn für das Leben der Töne ihm aufgegangen sei, wie nicht allein inniges Gefühl von dem Wesen der Harmonie seine Melodieen ihn bilden, sie mehrstimmig entfalten gelehrt, wie sie auch in Maafs und Bewegung ihm Gestalt gewonnen. Nicht etwa, dafs vor ihm Andeutungen davon gemangelt hätten, dafs den früheren Meistern eben diese Seite gänzlich fremd geblieben sei. Josquin des Prés, in vieler Rücksicht so belebend für seine Zeit, durch seine Einwirkung auf Adrian Willaert auch für die venedische Schule, zeigt uns das Gegentheil; und sollte nicht schon der Volksgesang, der, ein Erzeugnifs des bewufstlosen Kunsttriebes früherer Zeit, auf so verschiedenen Pfaden seinen Weg in die Kirche gefunden, eben durch das Maafs seinen Weisen Gestalt und Bedeutung verliehen haben? Was wir aus jener früheren Zeit davon kennen, lehrt uns, dafs es also gewesen. Bei Andreas Gabrieli jedoch sehen wir, was zuvor in Andeutungen allein vorhanden war, mit künstlerischer Besonnenheit zu einem bedeutsamen Bilde gestaltet. Und so giebt er uns Gelegenheit, nachdem wir in dem nächstvorhergehenden Abschnitte von dem Wesen der Kirchentöne gehandelt, und gezeigt haben, wie in ihnen das Leben der Melodie im Klange aufgegangen sei, in der Harmonie sich völlig entfaltet habe, nunmehr auch zu der Betrachtung überzugehen, wie es in Maafs und Bewegung kund geworden sei.

Wir können jedoch diesen Abschnitt nicht beschliefsen, ohne mit einigen Worten noch ***Claudio Merulo's*** zu gedenken, des verdienten Amtsgenossen unseres Andreas, und eben mit Beziehung auf das zuvor beschriebene Eindringen des Volksgesanges in die Kirche. In der niederländischen, in der deutschen Schule, blieb man noch lange bei der Gewohnheit, eine gemeine Sangweise den Messen, den Magnificat als Thema unterzulegen; die römische Schule, wenn auch die bisherige Art der Behandlung beibehaltend, zog es doch vor, ihre Themen aus dem Kirchengesange, oder auch selbsterfundenen geistlichen Gesängen berühmter Meister zu entlehnen, in deren durch die Mefshymnen anklingenden Worten auf eine zarte Weise an die Bedeutung der eben begangenen Kirchenfeste zu erinnern; die venedische, wie sie freie Erfindung allem Andern vorzog, obgleich dem einen und dem andern Verfahren bisweilen sich anschliefsend, scheint doch beides bald hintangesetzt zu haben, nachdem sie sich eigenthümlich gestaltet hatte. Von Merulo besitzen wir zwei Messen, die er als Greis verfertigt hat, und die von seinem Neffen Hiacynth Merulo nach seinem Tode herausgegeben sind. Die eine, achtstimmig zu zwei Chören, auf ein fünfstimmiges Madrigal des Jaques de Wert: ***Cara la vita mia;*** die andere, zwölfstimmig zu drei Chören, auf ein Motett seines Amtsgenossen Andreas Gabrieli: ***Benedicam Domino in omni tempore*** [1]).

---

[1]) ***Beide sind*** 1609 ***zu Venedig bei Angelo Gardano und seinen Brüdern erschienen.***

Das Madrigal, welches der achtstimmigen Messe zu Grunde liegt, ist nach Cyprians Weise gesetzt, so, dafs alle Stimmen, meist zugleich mit einander fortgehend, dem Gewicht der einzelnen Sylben sich genau anschliefsen; nur ein kleiner Theil desselben zeigt ein leises Streben nach künstlicher Stimmenverwebung; häufig sondern die Stimmen sich in zwei Chöre, so dafs in dem durch die tieferen gebildeten dasjenige wiederklingt, was in dem höheren eben zuvor gehört worden war. Diese Beschaffenheit seines Musters machte es dem Merulo leichter, den musikalischen Hauptgedanken, wie er den Worten angepafst war, überall aufzufassen und anklingen zu lassen, als hätte er ein bereits künstlerisch mannigfach durchgebildetes Ganze zertrennen und zerlegen müssen, um aus solchen zerstückelten Gliedern — wie es bei vielen seiner Zeitgenossen geschahe — ein neues Ganze in verschiedenem Sinne zu bilden. Haben wir unsern Blick aber eine Weile auf seinem Muster ruhen lassen, und überschauen nunmehr sein neugebildetes Werk, so ergreift uns eigenthümliche Rührung, wenn wir sehen, wie er jenes in demselben anklingen läfst. Dort ist von einem Liebenden die Rede, der auch in böser Zeit der unwandelbaren Treue der Geliebten sich freut; hier finden wir die zartesten Liebesworte, durch die Töne, in denen sie laut geworden waren, auf den Erlöser bezogen. Die Melodie der Stelle seines Musters wo es heifst: „diese theuren Liebesworte, die einzigen der Welt, die meine herbe Qual zu sänftigen vermögen" finden wir in der Messe dem Satze angepafst: „du allein bist heilig, allein Herr, allein der Höchste;" wo in ihr von dem gekreuzigten Erlöser die Rede ist, klingen uns die Worte wieder „ich schaue es mit den Augen, dieses heitre Antlitz, ich höre die süfse Rede." Dafs es Absicht des Meisters gewesen, der in seinem langen und thätigen Kunstleben sich geistlicher wie weltlicher Tonkunst in gleichem Maafse beflissen, uns anzudeuten, wie an der Grenze seines zeitlichen Seins alles irdische Lieben ihm aufgegangen sei in die ewige Liebe, wird uns noch klarer, wenn wir mit dieser ersten seine zweite Messe vergleichen, in welcher durch vollere, prächtigere Chöre noch, die Worte wiederklingen: „ich will den Herren loben allezeit." Viele edle Dichter früherer und späterer Zeit haben einen Kreis von Liebesgesängen mit einem frommen Liede beschlossen und geheiligt. Dem Petrarca war in der heiligen Jungfrau ein Sinnbild der ewigen Liebe aufgegangen, sein letztes Lied ist ein Gebet an sie; Merulo's grofser Zeitgenosse, Michael Angelo Buonarotti, endet einen Kranz zarter und tiefsinniger Sonette mit einem Gedicht an die ewige Liebe, die vom Kreuze auf ihn herabschaut. Am Schlusse eines thaten- und gesangreichen Lebens erschien diesen Meistern, was sie geleistet, gegen das, was sie gewollt, was dem Bewufstsein ihres inneren Wesens zufolge sie erstrebt, zwar gering, in jener edlen Liebe und Begeisterung, in der sie gewirkt, aber gereinigt und geheiligt, jeder Irrthum getilgt; ihr Scheidegrufs, wenn auch ein wehmüthiger, ist doch von jener wohlthuenden Heiterkeit überstrahlt, welche das Bewufstsein darum erzeugt. Von einem jüngeren Zeitgenossen Merulo's dagegen, dessen wir schon ehrenvoll gedacht haben, ***Luca Marenzio***, wird uns durch ***Gio. Vittorio Rossi*** [1]) berichtet, das Andenken an seine Liebesgesänge habe noch seine letzten Augenblicke vergiftet. „O mein Vater" (soll er dem Giovenale Ancina, einem geschätzten Tonkünstler, seinem Freunde, und wohl auch Beichtvater, zugerufen haben) „o mein Vater, hätte ich doch jene Töne nimmer hören lassen, oder könnte ich bis auf die letzte Spur sie mit meinem Blute vertilgen." Der Erzähler nennt jene Gesänge „wenig züchtige:" doch sind sie reineren Inhalts, als die der meisten Zeitgenossen, und nur in einigen herrscht sinnlich leidenschaftliche Glut. Ob er überhaupt die völlige Wahrheit berichte, ob er nur einen vorübergehenden Augenblick der Angst und des Zweifels absichtlich hervorgehoben habe,

---

[1]) *Janicii Erythraei pinacotheca etc. (Col. Agr.* 1645*) pag.* 126.

wissen wir nicht; fast aber möchten wir es vermuthen, da er auch andere Meister in ähnlichem Sinne reden läfst, oder mit frommen Achselzucken an ihren letzten Augenblicken vorübergeht. Das aber ist gewifs: jener Sinn, dem alle Kunst, nur durch die Lust des Lebens gehalten, endlich als irdische Tändelei untergeht; jener Sinn, der den sonst verbotenen Genufs durch trügerische Verkleidung des Unheiligen in frommes Gewand zu rechtfertigen meint, ist ein völlig anderer als derjenige, welcher um die Zeit der Glaubensreinigung auch das Frevelhafte und Ausgelassene heiligte; das Verderben aller heiligen Kunst beginnt mit jener unseligen Vermischung, die sie zur Dienerinn sinnlicher Lust herabwürdigt, nicht minder jedoch mit jener unerfreulichen Strenge, in der sie aller wahrhaften Begeisterung, alles frischen Lebens in herber Abschliefsung sich entäufsert.

SIEBENTES HAUPTSTÜCK.

Die Rhythmik der älteren Tonmeister.

Die Tonkunst, ihrem Wesen nach an die Zeit geknüpft, und defshalb an die Bewegung, ist ohne dieselbe, so wie diese wiederum ohne ordnendes Maafs nicht zu denken. In Klängen zwar kündet sie ihr Leben, in der Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt gestalten sich diese zu Melodieen; allein nicht ein ruhendes, mit einem Blicke zu überschauendes Bild wird uns dadurch gegeben. Wie die Klänge, der eine den andern verdrängend, im Wechselspiele uns vorübergehen, sollen wir es auffassen und unserem inneren Sinne einprägen; vermöchten wir dieses ohne lebendige Gliederung in jenem sonst nur verwirrenden Wechsel? Das Gesetz, nach welchem diese erfolgt, nennen wir Maafs, die einander entsprechenden Glieder, welche, durch dasselbe geregelt, sich gestalten, heifsen wir Rhythmen, und rhythmische Glieder wiederum die lebendigen Bestandtheile dieser letzten; nach diesen Beziehungen geordnet tritt die Melodie völlig in das Leben. Nun hören wir oft behaupten: von der Dichtkunst, mit der sie von jeher im frühesten innigsten Bunde gestanden, habe die Tonkunst ihre Rhythmik entlehnt; und vieles freilich scheint diese Meinung zu bestätigen. Die griechischen Tonlehrer, die auf uns gekommenen geringen Ueberbleibsel griechischer Tonkunst, bieten uns nur Zeichen für Höhe und Tiefe, nicht die Dauer der Klänge; sollten so doch offenbar diese an das Maafs der Verse gebunden, durch dasselbe geregelt werden. Allein, zugestanden auch, es sei hienach der Rhythmus der Rede übertragen worden auf den Gesang, so haftete er ja eben an dem Tönenden in jener, dieses erheischte ihn zu seiner völligen Durchbildung; auf dem Wege der Steigerung der Rede zum Gesange gestaltete er sich, und schon eine oberflächliche Betrachtung zeigt uns, dafs er in dem Gesange allgemach zu einer Mannigfaltigkeit sich ausgebildet habe, durch welche der rhythmische Reichthum der Poesie bei weitem übertroffen worden, einer Mannigfaltigkeit, frei entwickelt aus dem Leben der Töne, wie es dem Sinne der

mit ihnen vermählten Rede, den Bildern welche sie bot, den Stimmungen die sie erweckte, lebendig erblüht war, an Worten und Sylben in so weit ferner nur haftend, als sie deren ursprüngliches Maafs nicht verletzte. Seinem tieferen Ursprunge nach halten wir daher den Rhythmus am innigsten und frühesten eben der Tonkunst verwandt; seine Gesetze, wie jene der Harmonie, wie alles dessen überhaupt, wodurch das Bilden und Schaffen des Menschen Gestalt und Bedeutung gewinnt, leben in dessen Innern, sein Thun und Wirken wird auch unbewufst durch sie geregelt; dafs er sie erkenne in dem von ihm Geschaffenen, mit Bewufstsein nach ihnen fortwirke, ist ihm als Aufgabe gestellt. In allen ihren Verzweigungen strebt die Kunst das Leben in höchster Bedeutung zu offenbaren. Die Gestalt, vollendet in dem Sinne der in die Natur durch den Schöpfer gelegten bildenden Kraft, völlig durchdrungen und beseelt von dem inwohnenden Geiste, durch ihn verklärt; das Wort, nicht nothwendige Vermittelung gegenseitigen Verständnisses allein, sondern das Innerste des Geistes deutend, in Laut und Maafs, als Behältnifs des köstlichsten Inhalts würdig geschmückt, oder vielmehr durch ihn von innen heraus gestaltet; der Ton, dem Worte nahe verwandt, in Klang und Bewegung es geheimnifsvoll verklärend, durch beide, auch von jenem getrennt, dem inneren Sinne noch verständlich, in Melodieen ihm wiederum Gestalten hinzaubernd — alle wollen sie endlich nur eines und dasselbe, das grofse Geheimnifs des Lebens entfalten, das um uns, das in uns waltet; in verschiedenem Stoffe, durch andere Mittel ein jedes, in denen der Künstler das Wesen wie die Schranken seines Wirkens zu erkennen hat. Denn erkennen soll er die Gesetze, nach denen er schafft, nicht sie eigenmächtig erfinden, aus einzelnen Wahrnehmungen an den äufseren Dingen sie willkührlich erklügeln. Darum sollen wir auch nicht fragen, durch wen der Rhythmus erfunden worden; waren doch seine Keime, wo der Gesang hervortrat, mit ihm schon unmittelbar gegeben, um herrlicher, völliger, im Fortgange der Zeit sich zu entfalten; das wahrhaft Erfundene liegt auf dem Wege dieser Entfaltung.

Forschen wir nun dem Gange derselben nach, so finden, in wie entferntere Zeiten wir zurückgehen, wegen Mangels an Werken der Tonkunst, an unmittelbarer lebendiger Anschauung, wir uns immer verlassener, und nur der Unterschied zwischen einfachem kirchlichen, und gemessenem Gesange — ***cantus planus et mensuratus*** — den wir schon frühe antreffen, scheint darauf zu deuten, dafs man dem kirchlichen Ernste das Wechselspiel verschiedener Rhythmen für ungeziemend, und es nur dem weltlichen Gesange für angemessen erachtet habe. Gewifs aber dürfte daraus nicht folgen, dafs der heilige Gesang von Anbeginn des Rhythmus völlig entbehrt habe; denn er war zum Theile ja rhythmischer Rede verbunden, und sollte er, ein Werk der Begeisterung, ohne alle Berührung mit jener belebenden, gestaltenden Kraft geblieben sein? Der Eifer jedoch für seine Reinheit mag die Ansicht herbeigeführt haben, dafs ihm das Maafs überall nicht gezieme, und frühe schon mag alles Mannigfaltige, Bewegte, als Verunstaltung von ihm ausgeschieden worden sein, ihn zu einer Strenge und Einfalt zurückzuführen, wie man sie allein für ihn geeignet hielt; ein Schicksal, das der Kirchengesang der Evangelischen in späterer Zeit nicht minder hat erfahren müssen. Der in der letzten Hälfte des Mittelalters überall wieder erwachende Kunsttrieb drang aber, wenn auch am spätesten, doch mächtig in die heilige Tonkunst ein. Ein Zeugnifs davon legt uns der wieder erwachende Eifer ab für die Reinheit des Kirchengesanges. In der schon früher gedachten Verordnung Johannes XXII. [1]) hören wir den Papst eifern „gegen jene Anhänger einer neuen Schule, welche auf Zeitmaafs bedacht neue Töne ersinnen, lieber eigene erfinden, als die alten

---

[1]) *Extravag. comm. l. III. de Vita et honestate clericorum. Johannes XXII. (c. an. 1322 Avenioni).*

singen mögen, den ernsten gleichmäfsigen Gesang theilen und wiederum theilen [1]), die Töne hervorschluchzend ihn zertrennen, [2])" und dergleichen und anderes als entstellende Mifsbräuche unter Androhung von Strafen verbieten. Mifsbräuche waren es ohne Zweifel; weltliche Gesinnung, durch den Ernst des kirchlichen Gesanges zurückgeschreckt, hatte gewifs nicht minderen Einflufs auf das Streben, ihn durch rhythmische Mannigfaltigkeit zu schmücken, als der lebendig in der Tonkunst wieder erwachte Bildungstrieb: aber wir dürfen diesen, irre geleitet wie er hier sich zeigt, auch in seinen Ausschweifungen nicht verkennen. Trug man nun damals auf den alten, überlieferten Kirchengesang unmittelbar jenes so hart getadelte Zeitmaafs über, ihn verändernd und verkünstelnd, oder umgab man ihn, Tongebäude von mehren Stimmen zuerst versuchend, mit gemessenem Gesange, auch ihn dadurch mittelbar einem fremden Maafse unterwerfend, und ihn verdunkelnd? Das eine wie das andere mag der Fall gewesen sein; denn der Papst schilt auch jene: „die nicht wissen, worauf sie bauen, welche die Tonarten nicht kennen, sie nicht unterscheiden, sie verwechseln, durch einen Haufen von Tönen den keuschen Aufschwung, das gemäfsigte Senken des einfachen kirchlichen Gesanges, in welchem die Tonarten sich kund geben, unkenntlich machen."

Es ist eine schwierige Aufgabe, das Verhältnifs der geistlichen Tonkunst zu der weltlichen — aus welcher ohne Zweifel das rhythmisch-Bewegte in jene hineinzudringen strebte — wie es zu jener Zeit (dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts) bestand, genügend darzulegen. An Ueberresten weltlicher Gesänge fehlt es zwar nicht ganz, allein die Quellen, aus denen sie geschöpft werden können, sind selten und zerstreut, die Tonzeichen jener Zeit, so weit sie die verhältnifsmäfsige Dauer der einzelnen Töne andeuten sollen, unbestimmt und vieldeutig, und vornehmlich hat der Forscher vor der einem jeden unbewufst beiwohnenden Neigung sich zu hüten, dafs er Aelteres nicht im Sinne der Gegenwart deute, wo dessen unmittelbares Verständnifs ihm erschwert ist. Eine, auf jene Zeit eigends gerichtete Forschung wird künftig vielleicht alle jene Schwierigkeiten überwinden, uns ihre Gestalt lebendig zur Anschauung bringen. Können wir jedoch aus dem Gange, den Lehre und Kunstübung in einem späteren, an Denkmalen reicheren Zeitalter nahmen, mit einiger Sicherheit auf jenes frühere zurückschliefsen, in welchem sich vorbereitete, was später gedacht und gebildet wurde: so dürften folgende Behauptungen von der Wahrheit wenig entfernt liegen. Der Geist der Harmonie regte um jene Zeit zuerst in einzelnen Keimen sich kräftiger als vorhin, mit ihm wurde auch der Sinn für Maafs und Bewegung wacher und lebendiger; die ältesten Versuche, das Verständnifs beider zu gewinnen, es den Zeitgenossen zu eröffnen, fallen in diese und die nächst vorhergehende Zeit; allein die Neigung, sichere, feste Regeln für das nur eben sich Entfaltende aufzustellen, ein in sich begründetes Lehrgebäude dafür zu besitzen, Gesetze zu geben, statt der Erkenntnifs des immer mächtiger sich regenden Triebes nachzustreben, verdunkelte das wahre Verständnifs, verwirrte und erschwerte die Kunstübung. In einer solchen Verwirrung treffen wir um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts am meisten die Lehre; und wenn wir derselben auch nicht in alle ihre Verzweigungen zu folgen gesonnen sind, weil, ohne genügende Anschauung zu gewähren, wir fürchten müfsten, viele Blätter dabei nur zwecklos anzufüllen, so bedürfen wir doch eines allgemeinen Ueberblickes derselben, um ihr Verhältnifs zu der Kunst einzusehen, und uns zu überzeugen, dafs hier, wie bei der harmonischen Belebung der Kirchentöne, aus gleichen Gründen es sich ganz ähnlich

[1]) *In semibreves et minimas Ecclesiastica cantantur.* [2]) *Melodias hoquetis intersecant. Vergl. Franconis musica et cantus mensurabilis. Cap. XIII. de Ochetis (Gerbert scriptores III. p. 14.)*
„Ochetus truncatio est cantus, sectis omissisque vocibus truncate prolatus."

gestaltet habe. Einer diesem Gesichtspunkte gemäfs zu gebenden gedrängten Uebersicht schicken wir billigerweise einen kurzen Bericht über die Tonzeichen voran, in soweit sie Dauer und abgestufte Geltung der Töne ausdrücken.

Es galt zunächst als allgemeine Regel: das gröfsere Tonzeichen fafst das der Geltung zufolge nächst geringere entweder dreimal in sich, und heifst dann vollkommen, oder zweimal, und wird dann unvollkommen genannt. In solchen Verhältnissen führte man die Abstufung durch drei Grade fort; von dem gröfsesten Tonzeichen *(maxima)* hinab zu dem langen, *(longa)* von diesem zu dem kurzen *(brevis)* bis hinunter zum halbkurzen *(semibrevis)*, das seinerseits zwar wiederum das kleinste *(minima)* in gleichen Verhältnissen befafste, jedoch als Grenze dieser Abstufungen; denn die folgenden kleineren Tonzeichen der *semiminima. fusa*, und *semifusa* — unsere Viertel, Achtel und Sechzehntheil-Noten, durch Orgel und Instrumentenspieler zu Bezeichnung schnell dahinrollender Töne erfunden — wurden damals nur in den Verhältnissen des Doppelten und der Hälfte angewendet. — Drei Arten des Maafses nun wurden jener dreifachen Abstufung zufolge angenommen, von denen jede das gröfsere darstellte als gemessen durch das an Geltung nächst kleinere, welchem Messenden in dieser Bedeutung das der Zeitdauer nach völlig unbestimmte Gewicht eines Schlages *(tactus)* beigelegt war. Diese drei Arten des Maafses führten die Namen *modus, tempus* und *prolatio*, deren Uebersetzung durch die Worte Art, Zeit und Austönen wir versuchen, deren wir in dem Folgenden, wo es schicklich sein wird, uns zu bedienen gedenken. Das gröfste und lange Tonzeichen war in der Art das Gemessene, und hienach wurde sie in die grofse und kleine *(modus major et minor)* getheilt; das kurze Tonzeichen in der Zeit; in dem Austönen endlich das halbkurze Tonzeichen, für welches dieser Name bei dem angenommenen doppelten Verhältnisse der Abstufung nur schwankend und unzureichend erscheint. Eine besondere Vorzeichnung deutete bei jedem Tonstücke an, welche dieser verschiedenen Gattungen des Maafses in demselben vorwalte. Der Kreis war ihnen allen gemeinsam; in der vollkommenen gröfseren Art *(modus major perfectus)* war ihm die 3, in der kleineren *(m. minor p.)* die 2 beigefügt; beide Zahlen wurden auf gleiche Weise einem ungeschlossenen Halbkreise beigefügt, die unvollkommene gröfsere und kleinere Art zu bezeichnen. Der einfache Kreis und Halbkreis waren die Zeichen für die vollkommene, für die unvollkommene Zeit; beide Gattungen des Austönens anzudeuten wurde diesen Zeichen in der Mitte ein Punkt beigefügt. Daneben finden wir noch einer verminderten Zeit, eines verminderten Austönens gedacht, und die gewöhnlichen Zeichen beider ursprünglichen Gattungen vermittelst des Durchmessers getheilt oder nach der Rechten zu geschlossen, um ihnen die Bedeutung jener Verminderung — des um die Hälfte gekürzten Werthes der Tonzeichen — beizulegen [1]) Vergleichen wir, abgesehen von der Geltung der Tonzeichen, welche jede dieser Gattungen als gemessene, als messende in sich begreift, dieselben mit einander, so werden wir keinen wesentlichen Unterschied zwischen

---

[1]) O3 O2 C3 C2
O C
⊙ C·
Φ ¢
Φ· ¢·

ihnen festhalten können. Denn daſs das Gemessene in der einen an Geltung gröſser, in der andern geringer war, konnte, da das Messende (überall das nächst kleinere) ohne Ausnahme die gleiche Dauer eines Schlages hatte, für die Ausführung keinen Unterschied begründen, es wäre denn jener gewesen, daſs dem Meistgeltenden die äuſserste Grenze der Abstufung am fernsten blieb, in einen Schlag also mehr des Mindergeltenden zusammengefaſst werden konnte, als auf der nächst niedern Stufe; ein Unterschied, der durch Erweiterung der Grenzen nach dem Kleineren hin völlig wieder aufgehoben wurde. Nun stellen ältere Tonlehrer [1]) den Begriff von Maaſs dahin fest, daſs es sei „die Gliederung der Bewegung durch Abtheilungen oder Schläge, *(tactus)* welche den Tonzeichen und Pausen jeden Gesanges ihrer Geltung nach ihr rechtes Verhältniſs gewähre;" damit dieses geschehen könne, bedurfte man aber eines allgemein Messenden, wenn auch an sich, seiner Zeitdauer nach, nicht Bestimmten, doch der einmal willkührlich festgesetzten zufolge, die Dauer aller übrigen Tonzeichen verhältniſsmäſsig Regelnden. Stillschweigende Uebereinkunft setzte als solches das halbkurze Tonzeichen fest, unsere $\frac{4}{4}$ Note, das Messende in der Zeit. So bildete sich zuerst die Anschauung von demjenigen, was wir jetzt Tact heiſsen, was man damals, dem Gemessenen zufolge, Zeitmaaſs *(mensura temporis)* nannte; jene Regel, durch welche gleichgegliederte, durch ein Tonstück sich hinziehende Zeitabschnitte von gleicher Dauer entstehen, und seine Bewegung gestalten; vollkommene oder unvollkommene — dem uns geläufigern Ausdruck zufolge ungerade oder gerade Tacte — je nachdem sie drei oder zwei Schläge befaſsten.

Daſs die Bewegung der, die Schläge, und mit ihnen das Zeitmaaſs angebenden Hand eine doppelte sei, ein Niederschlagen und Erheben zu fernerem Schlage, liegt in der Natur der Sache. Bei älteren Tonlehrern jedoch bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts finden wir Auf- und Niederschlag nicht unterschieden, also auch nicht sogenannte gute und schlechte Theile des Zeitmaaſses; ein Beweis, daſs die so einfluſsreiche Anschauung des Tactgewichts, des wahrhaft Belebenden, Gestaltenden für das Zeitmaaſs, wenn auch ohne Zweifel der Kunstübung, doch ihnen gar noch nicht aufgegangen war, oder sehr im Hintergrunde ihrer Erkenntniſs lag.

Auf die so eben beschriebene Weise war denn freilich jedes Tonstück in sich geregelt; es blieb jedoch seine mehr oder minder beschleunigte Bewegung näher zu bestimmen, sei es im Ganzen, sei es einzelner Theile in Beziehung auf einander. Strenge Verhältniſsmäſsigkeit, eine solche, die durch Zahlen, dem Bezeichnenden für alle Klangverhältnisse, dem Schlüssel wie der Tonlehre, um so mehr nun auch der Lehre von den Maaſsen ausgedrückt werden könne, war es, der man hier nachstrebte. Und so finden wir denn seit dem funfzehnten Jahrhundert, bis hinein selbst noch in das siebzehnte — wenn gleich damals weniger allgemein — den rascheren oder langsameren Fortschritt der Gesänge durch ein Zahlengewebe geregelt, dessen Bedeutung in der Lehre von den Proportionen durch ältere Tonlehrer entwickelt wird.

Ein jedes Verhältniſs setzt ein Bekanntes voraus, mit dem ein Unbekanntes verglichen und danach näher bestimmt wird. In der Proportionenlehre war dieses Bekannte wiederum das, einem Schlage gleichgeltende halbkurze Tonzeichen, seiner Zeitdauer nach zwar unbestimmt, durch stillschweigende, allgemeine Uebereinkunft jedoch der Dauer eines mäſsigen Erhebens und Senkens der Hand gleichgeachtet, und

[1]) *Vergl. Sebald Heyden: de arte canendi. Nürnberg* 1540. *pag.* 56.

hienach als Maafs des wesentlichen Werthes der Tonzeichen — *essentialis valoris notularum* — angenommen. Mit Rücksicht auf diesen festgestellten, wesentlichen Werth, wurden zwei Zahlen, nach Art eines Bruches gerade übereinandergestellt, den Gesängen beigefügt, ihren mehr oder minder raschen Fortschritt zu regeln. Entweder nun ging die obere in der unteren völlig auf *(proportio dupla, tripla etc.)* oder diefs war nicht der Fall, sondern das von der oberen Uebrigbleibende stellte zu der unteren erst ein solches Verhältnifs dar, es war deren Hälfte, Drittel etc. *(proportio sesquialtera, sesquitertia etc.)* In dem ersten Falle deutete die untere Zahl die Schläge, die obere das Verhältnifs der Tonzeichen zu denselben an. Die Zahlen $\frac{3}{1}$ z. B. bezeichneten, dafs die von einem Schlage ausgefüllte Zeit nun von drei halbkurzen Noten zu erfüllen sei, deren sonst jede einzelne die Dauer eines Schlages habe; die Bewegung war hienach um das Dreifache zu beschleunigen, und die auf die erwähnte Weise bezeichnete *proportio tripla* gehörte zu den, die wesentliche Geltung der Tonzeichen mindernden. Die umgekehrte Zahlenstellung $\frac{1}{3}$ dagegen deutete an, dafs ein von drei Schlägen gewöhnlich erfüllter Zeitraum durch das sonst nur den dritten Theil dieser Dauer einnehmende Tonzeichen zu erfüllen sei; die hierin gegebene *proportio subtripla* gehörte also zu den, die wesentliche Geltung der Tonzeichen mehrenden. In dem zweiten Falle — des nicht unmittelbaren Aufgehens der einen Zahl in der andern, wohl aber des Restes in der theilenden — wurde durch beide Zahlen das Verhältnifs der Tonzeichen unter sich angedeutet, mit Rücksicht entweder auf den wesentlichen Werth des allgemeinen Maafses für alle Zeitdauer im Gesange, (der *semibrevis*,) oder den zufälligen Werth, welchen dieses durch eine früher etwa vorgeschriebene Proportion erlangt hatte. Denn war durch eine vorangegangene Proportion die wesentliche Geltung der *semibrevis*, und im Verhältnifs gegen sie, auch die der minderen Tonzeichen bereits gemehrt oder gemindert, jene Proportion aber durch das Zeichen der entgegengesetzten nicht ausdrücklich aufgehoben worden, so bezog sich die neu bezeichnete jederzeit auf die, durch die vorangehende festgestellte Geltung der Tonzeichen, den durch sie geregelten Gang der Bewegung. Dieses vorausgesetzt, sollte z. B. die Bezeichnung $\frac{3}{2}$ andeuten, der in der angenommenen Art des Maafses sonst durch zwei Tonzeichen ausgefüllte Zeitraum solle nunmehr von dreien erfüllt, die zufolge der Tonzeichen an sich eintretende Bewegung um die Hälfte beschleunigt werden. Wir finden es daher in jener Zeit eben so wohl bei solchen ungeraden Tacten angewendet, deren Theile *semibreves* (ganze), als *minimae* (halbe Tactnoten) sind; mit den Alten zu reden, sowohl in der vollkommenen Zeit *(tempore perfecto)* als dem vollkommnen Austönen *(prolatione perfecta.)* Kam es dort vor, so sagte es aus, die von drei ganzen Schlägen sonst zu erfüllende Zeitdauer solle nun bei unverändertem Zeitmaafse auf eine nur durch zwei Schläge erfüllte beschränkt werden; fand es sich hier, so sollte ein Gleiches bei einer Zeitdauer von drei halben Schlägen eintreten, hier wie dort also jede Note danach verhältnifsmäfsig rascher vorgetragen werden. Die umgekehrte Zahlenstellung $\frac{2}{3}$ bezeichnete unter beiderlei Bedingungen das umgekehrte Verhältnifs, und eben so sind die Zeichen $\frac{4}{3}$ und $\frac{3}{4}$ zu verstehen und selbst zusammengesetztere noch, welche die Spitzfindigkeit einzelner Tonkünstler hin und wieder anwendete; mufsten gleich verständige Tonlehrer [1]) zugestehen, dafs mit der 3 und 4 die Reihe der im Gesange ausführbaren mehrenden und mindernden Verhältnisse sich beschliefse, dafs die übrigen zwar in Zahlen leicht darzustellen, im Singen jedoch nicht füglich zu treffen seien.

---

[1]) *Seb. Heyden p. 99. l. c.*

Die Voraussetzung, ohne Verhältnifsmäfsigkeit der Bewegungen eines Tonstücks finde keine kunstgemäfse Ausführung desselben statt, ist unbezweifelt richtig, und jeden geübten, erfahrenen Anführer eines Chores wird ein sicheres Gefühl unstreitig dahin leiten, dieselbe zu beobachten. Die Forderung mathematisch genauen Abmessens nach einer gegebenen Gröfse, zumal wo eben diese nicht ein mit mathematischer Genauigkeit bestimmter Maafsstab war, wird damals wohl so wenig streng erfüllt worden sein, als es gegenwärtig würde geschehen können. Für uns namentlich liegt in der Bezeichnung der Proportionen dadurch ein Verwirrendes, dafs ähnliche Zeichen, bei völlig verschiedenen Grundsätzen der Bezeichnung, uns so ganz Anderes bedeuten; weil wir namentlich — die bei Brüchen gebräuchlichen Benennungen als die allgemein verständlichen beizubehalten — durch die Zähler der unseren Tonstücken vorangesetzten Ziffern meistens das Maafs, durch den Nenner das Gemessene ausdrücken; so dafs z. B. die Bezeichnungen $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ aussagen, dafs in den Tonstücken, denen sie voranstehen, halbe, oder Viertelnoten durch drei Schläge gemessen werden; eine Bezeichnung, die in unseren sogenannten triplirten Tacten wiederum eine andere Deutung erhält, indem sie, wie z. B. in dem $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ Tacte, ohne die Tacttheile zu nennen, nur die Tactglieder zählt. Bei den älteren Tonlehrern dagegen bedeuteten die Zeichen $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ so völlig Verschiedenes: die Zeichen $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{4}$ aber würden bei ihnen mit $\frac{3}{2}$, so wie $\frac{6}{8}$ mit $\frac{3}{4}$ völlig Gleiches angedeutet haben, da Zähler und Nenner, mit einander verglichen, dort ein gleiches Verhältnifs ausdrücken. Abgesehen selbst davon aber, liegt in dieser Lehre von den Proportionen auch eine nahe Veranlassung zu Verwechslung der Begriffe von Zeitmaafs — jener stetigen, durch ein Tonstück sich hinziehenden, es in gleichartige Zeitabschnitte theilenden Gliederung — und rascherem oder langsamerem Fortschritte der Bewegung, welcher bei gleichen Maafsen offenbar statt finden kann. Denn nehmen wir die beiden von Sebald Heyden aufgestellten allgemeinen Regeln *(regulae catholicae)* [1]) ihrem buchstäblichen Sinne gemäfs an, (wie wir es müssen, weil alle ihnen vorangehende und folgende Erklärungen diesem Wortverstande gemäfs abgefafst sind); diese nämlich:

1. dafs in allen Gesängen, wahrhaft kunstgemäfs, nur einerlei und zwar die einfachste Art der Schläge anzuwenden,
2. alle Zeichen, mindernde oder mehrende, auf den wesentlichen Werth der *semibrevis*, als die Grundlage der gesammten Proportionenlehre zurückzuführen seien:

so ergiebt sich uns daraus die augenscheinlich widersinnige Vorschrift für den Chorführer, er habe durch den Gesang hin, die Hand senkend und hebend, nur jenen wesentlichen Werth der *semibrevis* zu bezeichnen, und den Ausführenden zu überlassen, in diese Reihe von Schlägen — gleichsam wie der Maler in ein über ein Gemälde gespanntes Netz — alle verschiedenen Theile und Verhältnisse des Gesanges hineinzufügen; eine Forderung, welche wohl die wenigsten Sänger ohne künstliche und mühsame Abrichtung zu erfüllen geschickt gewesen wären, und die den Schlag offenbar nur als Maafs des Fortschrittes der Bewegung, nicht des Zeitmaafses (nach unserer Art zu reden, des Tactes) voraussetzt, dieses dadurch völlig zerstört. Richtiger offenbar ist daher die Ansicht Glareans, [2]) der die mehrenden und mindernden Zeichen auf Beschleunigung oder Verzögerung der Schläge deutet, nach Verhältnifs zu dem als Maafs angenommenen wesentlichen Werthe eines Schlages, wodurch das Zeitmaafs festgehalten, die Be-

---

[1]) *Lib. II. cap.* 6. *pag.* 100. [2]) *Dodecachord: Lib. III. Cap. VIII. pag.* 205.

wegung auf fafsliche Weise durch den Chorführer geleitet, der wesentliche Unterschied beider gehörig festgehalten wird.

Es giebt ein lebendiges Wissen, die aus der allseitigen Betrachtung des zu erforschenden Gegenstandes hervorgehende Erkenntnifs der Bedingungen seines eigenthümlichen Daseins; ein unfruchtres dagegen, das nur einerlei Bedingungen für jedes Dasein annehmend, ihnen alle Dinge unterthan zu machen strebt, dabei den Gegenstand seiner Forschung bald verliert, und sich in sich selber fortspinnt. Dieser Art war ohne Zweifel eben jenes künstliche Lehrgebäude der älteren Tonlehrer von den Maafsen und Verhältnissen. Ueber ihren scharfsinnigen Abtheilungen und Unterabtheilungen, aus der Zahlenlehre auf die Tonkunst übertragen, vergafsen sie eben des Wichtigsten. Mit vollem Rechte nennen wir es so, denn es ist nichts anderes, als die Erkenntnifs des Tongewichts, jener Bedeutung, die ein Ton vor den übrigen ihm gesellten durch seine Stellung zu ihnen gewinnt, so dafs die Folge und gegenseitige Beziehung aller das Maafs erst erschafft, und die gleichförmigen Zeitabschnitte, welche dadurch entstehen, nicht etwa nur jenem Netze gleichen, das der Maler über ein Bild ausspannt, um dessen einzelne Theile für seine Nachbildung leichter aufzufassen, sondern dafs sie lebendige Pulse werden, welche durch den Gesang hin schlagen, und das Lebensblut durch alle seine Glieder ergiefsen. War jene Zeit — die Grenze zwischen dem funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte, und die erste Hälfte dieses letzten — eine Zeit des frischen Aufblühens der Tonkunst, wie jene frühere, von der wir ausgingen, ihres Aufkeimens, so haben jene Pulse, wo nicht ihr Leben durch erklügelte Regeln der Kunstübung willkührlich gehemmt war, auch unerkannt, gewifs mächtig und belebend geschlagen; waren sie doch unerlafsliche Bedingung des Lebens jeder Melodie überhaupt, durch den immer mächtiger hervortretenden Bildungstrieb in der Tonkunst also nothwendig mit erweckt. Wir werden an ihrem Orte sie in jenen einfachen Volksgesängen wieder erkennen, aus denen, wie das tiefere Leben der Harmonie, so auch der Bewegung für die Kunst erblühte; in jenen Gesängen, von denen Glarean, der selbst so tief in der einseitigen Richtung seiner Zeit Befangene, er, welcher der Lehre von den Verhältnissen nachrühmt: „nur sie allein sei gebildeter Ohren werth, denn sie falle unter unzweifelhafte Vorschriften der Kunst," [1]) doch mit Begeisterung auszurufen sich gedrungen fühlt: [2]) „sie rühren Aller Gemüth, prägen sich dem Geiste ein, haften so in unserem Gedächtnisse, dafs sie uns beschleichen, ohne dafs wir an sie denken, dafs, wie aus dem Schlafe erwacht, wir singend in sie ausbrechen." Auch in der Lehre, (bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts Seth Calvisius die rechte Bedeutung des Tactgewichts wohl zuerst erkannte), fehlt es nicht an einzelnen Andeutungen, dafs man sie mindestens geahnet habe. Früher jedoch erdrückte jene willkührlich ausgebildete Lehre jede freie Bewegung. Aus der am frühesten den Tonlehrern aufgegangenen Anschauung von der Fortbewegung war sie ursprünglich entstanden, aus der Wahrnehmung des längeren oder kürzeren Lebens der Töne in der Zeit; das Streben sie zu messen, vielfach abzustufen, auf mancherlei Weise ihre Bewegung verhältnifsmäfsig zu beschleunigen und aufzuhalten, war daraus entsprungen; das Gefühl der Bedeutung des Tactgewichtes dämmerte nur leise in den Unterabtheilungen und Abstufungen nach der Drei und Zwei. Fein und künstlich fortgesponnen, verdunkelte die Proportionenlehre dieses Gefühl immer mehr; bald gestaltete sie sich zu einer von der Tonkunst, und namentlich der Rhythmik im ächten Sinne, völlig gesonderten Wissenschaft, auf ähnliche Weise fast wie auf dem Gebiete der Harmonik, die in sich einseitig fortgebildete kanonische Kunst. Die Menge verschiedenartiger Zeichen,

---

[1]) *Dodecachord: L. III. Cap. VIII. pag.* 205. [2]) *Ib. II. Cap.* 38. *pag.* 174.

die man erfunden, die vorbeschriebenen drei Arten des Maafses, deren Unterabtheilungen, die mannigfaltigen Proportionen auszudrücken, die grofse Anzahl und Vieldeutigkeit jener Zeichen — fast ein jeder Tonkünstler und Tonlehrer bediente sich ihrer in anderem Sinne — machten die blofse Kenntnifs des äufseren Gerüstes der Kunst zu einer höchst schwierigen, veranlafsten unaufhörlichen Hader unter den Tonlehrern, unlösbare Verwirrung unter den Lehrlingen, und dämpften allen geistigen Aufschwung. [1]) Auch hier finden wir wieder ***Josquin des Prés*** unter den ersten, welche, jede lähmenden, nur durch menschliche Willkühr bereiteten Bande zerreifsend, solche Schranken allein anerkennen, die durch den Gegenstand und die Mittel der Thätigkeit gegeben sind. Sehr lebhaft und auf merkwürdige Weise äufsert sein Schüler ***Adrian Petit Coclicus*** [2]) die mit der seinen übereinstimmende Gesinnung seines Meisters, in dem von ihm verfafsten Handbuche der Tonkunst. „Mit voller Ueberzeugung," schreibt er, „wünsche ich der Jugend es unaufhörlich an das Herz zu legen, und werde nicht müde, sie zu ermahnen, dafs sie nicht zu lange an den Schriften der mathematischen Tonkünstler klebe, die so viele Arten mehrender und mindernder Zeichen ersonnen haben, aus denen kein Nutzen, wohl aber allerhand Gezänk und Zwietracht hervorgeht, und die eine an sich leichte Sache höchst schwierig machen; sondern dafs sie alle Kraft des Geistes dahin wende, zierlich singen, und die Worte gehörig unterlegen zu lernen. Denn Gott hat uns die Tonkunst gegeben, um die Töne auf anmuthige Weise zu verbinden, nicht um zu hadern, und für einen rechten Tonkünstler darf gelten, nicht, wer von Zahlen, Prolationen, Zeichen, Geltungen, Vieles zu schwatzen und zu schreiben weifs, sondern wer angenehm und regelrecht singt, jedem Tone die gebührende Sylbe zutheilt, und so setzt, dafs er fröhlichen Worten muntere Maafse giebt, und umgekehrt. — In den Belgischen Städten, wo die Sänger Belohnungen erhalten, wo man, ihrer theilhaft zu werden, keine Mühe scheut, um zu dem Ziele, einem ausgebildeten Gesange, zu gelangen, wird in den Schulen kein Heft in die Feder gesagt noch nachgeschrieben. So auch hat mein Lehrer Josquin des Prés nie ein solches Heft verfafst noch vorgelesen. Denn er hielt seine Schüler nicht mit langen und eitlen Vorschriften hin, sondern im Gesange selber lehrte er mit wenigen Worten die Regel durch deren Ausübung unmittelbar kennen. Sahe er die Seinen gesangsfest, in guter Aussprache, angemessener Verzierung, zweckmäfsiger Unterlegung der Worte wohlgeübt, so lehrte er sie die vollkommenen und unvollkommenen Wohlklänge kennen, über einen Kirchengesang eine begleitende Stimme erfinden, u. s. w. Nahm er nun wahr, dafs einer munteren und regen Geistes sei, so lehrte er ihn mit wenigen Worten dreistimmig, dann vier- fünf- sechsstimmig setzen, immer an Beispielen ihn fortleitend. Denn nicht alle hielt Josquin zu Tonsetzern für geschickt, und es war sein Grundsatz, nur solche dahin auszubilden, die ein besonderer, innerer Drang zu dieser herrlichen Kunst hinzog; denn — sagte er — es giebt so viele anmuthige Werke dieser Kunst, dafs Aehnliches, oder Besseres kaum einer unter Tausenden hervorbringen wird."

Es ist einleuchtend: jener verständige, erfahrne Meister, der (wie wir gesehen haben) die tiefere Bedeutung der Harmonie zuerst geahnet hatte, dem die belebende, gestaltende Kraft des Rhythmus nicht entgangen war, habe die Seinen von einem unfruchtbaren, verwirrenden Wissen zu unmittelbarer Anschauung des Lebens zurückführen, sie in den Stand setzen wollen, die Kunstmittel als Organe der in ihnen lebenden, schöpferischen Kraft sich anzueignen; damit eben nur d i e s e r Bahn gemacht werde, die Verwirrung aufhöre, welche leere Gelehrsamkeit, dürftiges Spiel mit den Kunstmitteln, ja mit den

[1]) *Seth. Calv. exercitatio de origine et progressu musices etc. Lips.* 1600. *(p.* 131 — 135.*)* [2]) *Compend. musices. Norib.* 1552. *Pars II. de musica figurali.*

blofsen Zeichen herbeigeführt, habe er nur Solche in die tieferen Geheimnisse der Kunst eingeweiht, denen er lebendiges Eindringen in dieselben, und dessen Bethätigung in eigenem Schaffen zugetraut; er sei um defswillen zu den Wiederherstellern der Kunst, und, (wenn auch nur mittelbar), zu den Reinigern der Lehre zu rechnen. Und dennoch, betrachten wir seine Werke, wie sehr zeigt er sich noch in der Richtung seiner Zeit befangen; und dürfen wir von demjenigen, was sein Schüler aus seinem Munde aufgezeichnet, zurückschliefsen auf den Inhalt seiner Lehre, wie wenig wufste er sich und den Seinigen Rechenschaft zu geben von demjenigen, wodurch die Lehre nicht allein von dem Ueberflüssigen und Verbildeten gereinigt, sondern auch wahrhaft erneut und belebt werden konnte! Wir wollen jener wunderlichen Tonstücke hier nicht gedenken, die wir bei ihm eben so wie bei seinen Zeitgenossen finden; jener Gesänge, deren ganze Schwierigkeit allein in der gewählten Bezeichnung liegt, in denen jede der einzelnen Stimmen eine Art des Maafses und der ihm zukommenden Zeichen darlegt, welche der, in den andern vorkommenden völlig zu widersprechen scheint, und wo dieser, durch die gewählten Zeichen mühsam gesteigerte Widerstreit durch beigefügte Zeichen eben so mühsam ersonnener Proportionen wieder aufgehoben wird. Jene seltsamen Räthsel sind dem Auge und dem Verstande allein bestimmt; dem Hörer verschwinden sie bei der Ausführung völlig, und wohl mochte der Meister seinen, in ihrem vermeintlichen Wissen aufgeblähten Zeitgenossen nur zeigen wollen, dafs er ihre Künsteleien nicht darum verachte, weil er sie nicht zu handhaben wisse. Auch aus jener andern Art von Gesängen wollen wir kein Zeugnifs wider ihn hernehmen, in denen, scheinbar aus blofser Willkühr ohne künstlerische Absicht, widerstrebende Maafse verknüpft sind; wie in jenem fünfstimmigen — einer Prophezeihung der Babylonischen Gefangenschaft, — wo, während vier Stimmen, nach unserer Art zu reden, durch den $\frac{6}{4}$ Tact geregelt sind, (die Zusammensetzung zweier *prolationum perfectarum*, durch welche diese Tactart entsteht), in der fünften durchaus der $\frac{3}{2}$ Tact *(tempus perfectum)* angewendet ist; denn es gewinnt fast das Ansehen, als habe er in trotzigem Ankämpfen gegen jene andere Art der Künstelei, welche das in der Aufzeichnung widerstrebend Erscheinende durch Enträthselung als übereinstimmend darzustellen aufforderte, zeigen wollen, dafs auch das wahrhaft Widerstrebende sich vereinigen lasse, und dafs es eine würdigere Aufgabe sei, auf diese Art seiner Meister zu werden. Allein so unverkennbar auch ein tieferes Verständnifs des Lebens, das der Gesang durch den Rhythmus gewinnt, in seinen besten Werken sich bethätigt, ein wie genügendes Zeugnifs unter andern auch jenes so hoch von Glarean gerühmte ***Ave Maria*** davon ablegt; so erscheint Josquin doch in bei weitem den meisten auch auf diesem Gebiete nur als Componist, Zusammenfügender; einzelne Rhythmen in verschiedenen Stimmen künstlich verschränkend, statt einen ganzen Gesang durch rhythmische Entfaltung wahrhaft künstlerisch zu beleben; ein merkwürdiges Beispiel, wie die Macht der Gewohnheit und des Herkommens auch über den aufstrebendsten Geist herrscht, und dafs es nicht genüge, des Unfreien zu spotten, sich selber als frei bekennend, sondern dafs man lerne es zu werden.

Dafs eine freie, rhythmische Entfaltung überall vorbereitet wurde, haben wir aber dem richtigen Gefühle Josquins und seiner Zeitgenossen zu danken, das ihre Aufmerksamkeit den Volksweisen zuwendete, jenen Früchten des unbewufsten Kunsttriebes, die aus dessen frischer Fülle hervorgegangen, eben defshalb am ersten geeignet waren, den durch irre geleitete Lehre verdunkelten Blick wiederum zu erfrischen, das getrübte Auge für lebendige Anschauung zu schärfen. Denn defshalb eben lebten jene Weisen in Aller Munde, weil sie den allgemeinen Bildungsgesetzen gemäfs lebendig entstanden waren, welche, wie sie durch die ganze Natur hin walten, so auch der Brust des Einzelnen tief eingeprägt sind,

wenn sie auch nicht überall klar erkannt werden. Wir dürfen hier nicht wiederholen, was über die verfehlte Anwendung volksmäfsiger Gesänge zu Belebung gröfserer, künstlicher Kirchenstücke bereits gesagt worden; allein der ungemein grofsen Einwirkung alter Liederweisen auf harmonische Entfaltung, und in ihr auf tieferes Verständnifs der Tonkunst, des Zusammenhanges derselben mit der damals allgemein vorwaltenden Richtung auf Erneuerung und Herstellung des kirchlichen Lebens, müssen wir uns hier erinnern. Wie nun keine wahrhaft lebendige Einwirkung jemals eine einseitige bleibt, wie das mit Liebe und Lust Aufgefafste jederzeit mit seinem ganzen Sein und Wesen, mit allen seinen Kräften auf denjenigen einwirkt, der sich ihm hingiebt, so auch hier, nachdem die Kunst von spitzfindigen Berechnungen, willkührlich erklügelten Grundsätzen, dem Leben wiederum sich zugewendet hatte. Das eigenthümliche Wesen der Harmonie war in der venedischen Schule durch Willaerts und Cyprians Werke zur Anschauung gekommen; andere Zöglinge der deutschen und niederländischen Schule liefsen die belebende Kraft des Rhythmus in ihren Werken wiederum erkennen. So Andreas Gabrieli, tiefer noch sein Neffe Johannes; und irren wir nicht, so sehen wir die Einwirkung des deutschen Volksliedes durch des einen Lehrling, des andern Mitschüler Hans Leo Hafsler hier wiederum vermittelt, wie ja überhaupt Deutschland und Venedig fortwährenden, gegenseitigen Einflufs auf einander übten.

Es ist nach allem diesen unserer Forschung nicht unwerth, ja, ein unerlafslicher Theil derselben, zu sehen, wie jene alten Gesänge rhythmisch gegliedert waren, und dazu finden wir hier uns mehr befähigt, als früherhin. Der Schlufs des funfzehnten, der Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, sind eine an Denkmalen der Tonkunst reichere Zeit, als das vierzehnte; vieles aus derselben ist uns durch die immer mehr sich verbreitende Buchdruckerkunst erhalten worden, wie denn auch das Vorhandene durch allgemeinere Verbreitung einflufsreicher geworden war. Meist alle die alten Gesänge sind noch auf uns gekommen, nach denen Josquin und seine Zeitgenossen ihre Messen bildeten, sie nach ihnen benannten. Einen grofsen Theil derer, die der fromme Sinn jener Zeit zu Kirchenweisen heiligte, zeigen umfassende Sammlungen uns in ihrer ursprünglichen Gestalt; mit ihnen liegen uns alte Choralgesänge in ihrer frühesten harmonischen Bearbeitung vor, entweder augenscheinlich dem Volksgesange unmittelbar entnommen, oder doch im Sinne und Geiste desselben in jener Zeit entstanden, mannigfach rhythmisch belebt gegen ihre spätere Gestalt, wo frommer Eifer alle Mannigfaltigkeit dieser Art, als der Kirche mifsziemend, ausgetilgt, sie zu jener Gleichförmigkeit hingeführt hatte, welche ihm kirchlicher Würde allein angemessen schien. Bestimmtere Bezeichnung der Dauer aller einzelnen Tonzeichen setzt uns in den Stand, ihre rhythmischen Beziehungen genauer zu prüfen, ohne fürchten zu dürfen, dafs wir die Ansichten der Gegenwart willkührlich auf die aus diesen Rhythmen hervorgehenden Weisen übertragen; und fehlt es gleich hier wiederum nicht an Räthseln, indem das einzelne Tonzeichen seiner Stellung zufolge oft eine, durch dasselbe an sich nicht ausgedrückte Geltung erhält: so finden dergleichen doch in der Regel nur bei den vollkommenen — durch die Drei geregelten — Maafsen statt, wo das Messende in bestimmter Stellung gegen das Gemessene dasselbe um den Betrag seiner Geltung kürzt *(imperficit)* und mit ihm zusammengenommen erst das Maafs vollkommen erfüllt; dann aber sind sie durch die vorhandenen Regeln auch leicht zu lösen, und nach einiger Uebung darf man kaum mehr besorgen, zu irren.

Der Unterschied des durch die Drei oder die Zwei geregelten Maafses, des ungleichen und des gleichen, ist der erste, bei jenen Gesängen sich uns darbietende; durch ihn wird auch jetzt noch in unserer Tonkunst jede rhythmische Gestaltung in ihren allgemeinsten Grundzügen geregelt. Es ist eben der Unterschied des gleichmäfsig ruhigen und des bewegteren Fortschrittes, sei er nun strebendes

Andringen, anmuthig leichtes Dahinschweben, feierlich gemessenes Einherschreiten. Eben weil die bewegteren, erscheinen die durch die Drei geregelten Gesänge jener Zeit auch die schärfer, bestimmter gestalteten; und, wie ein richtiges Gefühl den Unterschied der Drei und Zwei als Regel der Maafse in der Lehre voranstellte, so mag ein gleiches auch die Benennung des vollkommenen Maafses für das durch die Drei geregelte gewählt haben, nicht allein der reicheren Unterabtheilung, der gröfseren Fülle des darin Befafsten halber, sondern auch der schärferen rhythmischen Gestaltung, welche ihm eignete.
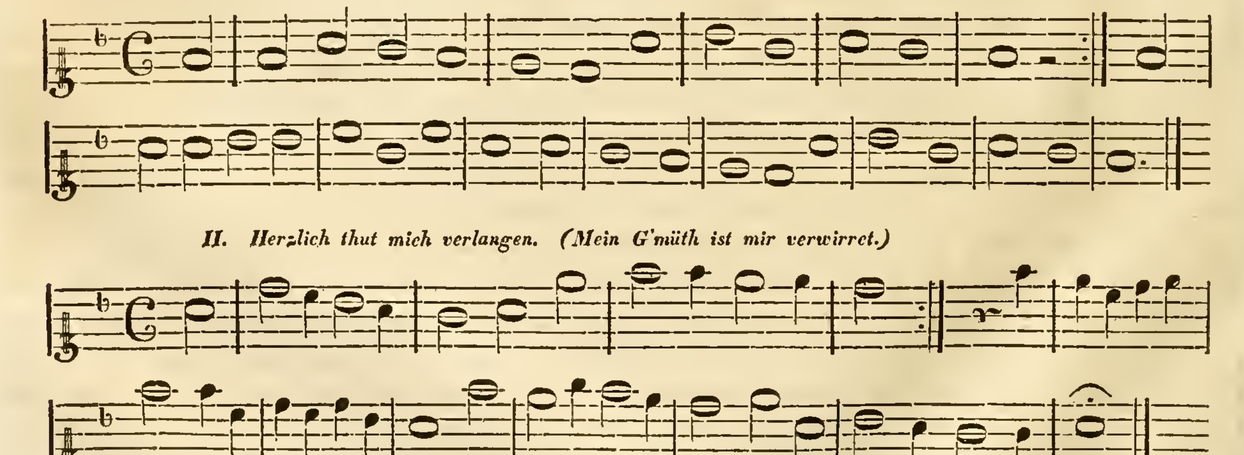
Das aber befremdet uns, — gewöhnt wie wir sind, durch unsere Tonstücke ein bestimmtes Maafs unverändert sich hinziehen, einzelne Theile derselben durch verschiedenes, aber innerhalb ihrer wiederum streng festgehaltenes Maafs sich scharf von den übrigen sondern zu sehen, — dafs wir in jenen Gesängen oftmals innerhalb der Glieder desselben Rhythmus die Drei mit der Zwei wechselnd antreffen. Ein regelmäfsiges Fluthen zwischen dem ruhigen und bewegten Fortschritte erscheint in ihnen als der in dem Ganzen vorherrschende, belebende Pulsschlag; das Maafs — jene überein gegliederte, durch das Ganze sonst auf gleiche Weise vorwaltende Zeitabtheilung — zieht sich in den Rhythmus zurück, die in ihm durch dasselbe gestalteten gröfseren Glieder bestimmen in ihren gegenseitigen Verhältnissen den inneren Bau des Ganzen. Bald beginnt der Gesang in bewegterem, durch die Drei geregelten Fortschritte, und das folgende Glied des Rhythmus schliefst sich in ruhigem, durch die Zwei bestimmten Gange an; bald hebt er ruhig an, und schwebt am Schlusse des Rhythmus, sich steigernd, bewegter daher; bald schliefst das eine oder das andere Wechselspiel dieser Art in der Mitte des Ganzen solche Rhythmen ein, deren gleichmäfsig ruhiger Fortschritt allein durch die Zwei geregelt ist. Doch ist hier nicht jener Wechsel gemeint, der zwischen verschieden gegliederten, an Zeitdauer jedoch gleichen Abschnitten sich darstellt. Auch ein solcher war damals nicht selten. Je lebendiger die Anschauung von der gestaltenden Kraft des Tactgewichtes in das Bewufstsein getreten war, um so verschiedener hatte die frühere Bedeutung mancher Proportionen in der Folge sich ausgebildet. Man war zu der Ueberzeugung gelangt, eine wesentlich abweichende, durch das Gewicht bedingte Gliederung könne auch innerhalb gleicher Zeitabschnitte statt haben; und müsse da, wo ein solcher bisher durch zwei gleichgemessene Töne erfüllt gewesener Abschnitt nun durch deren drei, unter sich an Zeitdauer ebenfalls gleiche eingenommen werden solle, die Bewegung eines jeden einzelnen von ihnen auch verhältnifsmäfsig beschleunigt werden, so erleide die durch den Gesang sich hinziehende Abtheilung auf diese Weise in ihrem Gleichmaafse doch keine Veränderung; die Proportion beziehe sich allein auf die verhältnifsmäfsig gekürzte oder gemehrte Dauer einzelner, gleich bezeichneter Töne, innerhalb gleicher Abtheilungen. Sollte ein Wechsel der Drei mit der Zwei in diesem Sinne schnell vorübergehend eintreten, so pflegte man ihn durch Schwärzung der sonst offenen Tonzeichen anzudeuten; drei *minimae* z. B. welche die Dauer von deren zwei ausfüllen sollten wurden unseren Viertelnoten gleich dargestellt, oder die jetzt ungewöhnliche Bezeichnung eines schwarzen Notenkopfes ohne Stiel angewendet, wo eine mit einer *minima* wechselnde *semibrevis* eintrat. Ganz anders verhält es sich mit jenem Wechsel der Drei und Zwei, den wir hier im Sinne haben. Die Tonzeichen bleiben ihrer Geltung, ihrer Zeitdauer nach, dabei völlig unverändert, ein Wechsel der Bewegung, wie ihn die Proportionen ausdrückten, tritt nicht ein; das verschiedene Gewicht jedoch, das die einzelnen Töne in geordnetem Wechsel in andere Verhältnisse zu einander bringt, läfst dennoch das Gefühl des bewegteren, des ruhigern Fortschrittes in uns entstehen. Es zeigt sich eine Proportion, aber in völlig umgekehrtem Sinne wie jene vorhin erwähnte. Dort erschien innerhalb gleicher Zeitabschnitte Theilung und Gliederung ungleich, aber nach einem bestimmten Gesetze verhältnifsmäfsig; hier, (die

einzelnen Töne für sich angesehen) finden wir gleiche Theilung und Unterabtheilung, ein eigenthümlich gestaltendes Gesetz aber bildet ungleiche, auf dieselbe Weise jedoch verhältnifsmäfsige Zeitabschnitte, wie zuvor ihre Theile, ihre Glieder es waren [1]). Die Bezeichnung des Eintrittes solcher veränderten Verhältnisse suchen wir vergebens in der Tonschrift jener Zeit, auch konnte sie nicht wohl vorhanden sein. Die Zeichen der Proportionen drückten ein ganz anderes, späterhin eben das umgekehrte, aus; die Anwendung eines verschiedenen Zeichens in der Mitte des Rhythmus hätte diesen anscheinend zertrennt, den Ausführenden verwirrt. Seinem Gefühle also blieb es überlassen, das richtige Gewicht, die angemessene Betonung zu treffen, welche dem Aufmerksamen, von der Zeit Getragenen, sich wohl überall von selber aufdrang; weniger freilich uns, die wir an das Gleichmaafs gewöhnt, durch ein Fluthen solcher Art — wie es neuere geistvolle Tonkünstler meist nur neckend und scherzend angewendet haben — uns leicht beunruhigt fühlen, und indem wir auch hier das Gleichmaafs geltend machen wollen, das Angehörige trennen, das Gewicht unrichtig vertheilen, den lebendigen Gliedern des Gesanges lähmende Fesseln anlegen. Sollte jene Zeit — obgleich sie nirgend darüber sich ausspricht — in den einzelnen, für die Ausführenden bestimmten Gesangsstimmen gröfserer Tonwerke die Tactstriche, deren es zu besserer Vertheilung des Einzelnen unter das zu Anfange vorgezeichnete Maafs sonst bedurft haben würde, absichtlich weggelassen haben, weil eine solche strenge Vertheilung überall nicht statt finden sollte? Partituren, die uns darüber Aufklärung geben könnten, kommen in jener Zeit selten vor, denn diejenigen Prachtwerke wird man nicht so nennen wollen, in denen ein Buch auf je zwei einander gegenüberstehenden, in der Mitte getheilten Seiten, alle Stimmen eines Tonwerks umfafst; sie sind Stimmbücher wie jene, und ermangeln der Tactstriche wie sie. Finden wir aber wirklich — wie meistens erst zu Ende des sechzehnten, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts — alle Stimmen zu gemeinschaftlicher Uebersicht auf einem Blatte über und untereinandergestellt, so sind mehr die einzelnen Glieder als die Tacte des Ganzen durch Striche gesondert, und eine Abtheilung dieser letzten Art

---

[1]) *Zwei Choräle der evangelischen Kirche in ihrer ursprünglichen Gestalt, rhythmisch (nicht tactisch) eingetheilt, werden das hier Gesagte verdeutlichen; die Weise des letzten von ihnen gehört urkundlich einem Volksliede an.*

I. Herr Christ, der einig' Gott's Sohn etc.



Vergl. auch die Notenbeispiele I. B. 4. a und b.

konnte auch da erst recht anwendbar, ja Bedürfnifs werden, als das Gleichmaafs die unbedingte Herrschaft gewonnen hatte, als zu Bezeichnung schnell dahinrollender, unter sich nach mannigfachen Verhältnissen der Länge und Kürze verbundener Töne eine Menge Zeichen erfunden waren, welche, immer mehr vervielfältigt und mannigfacher abgestuft, es wünschenswerth machten, die in einen Tact zusammenzufassenden durch dessen sichtbare Abgrenzung erkennbar zu machen, damit sie leichter in die gehörige Beziehung zu bringen seien, das zukommende Gewicht ihnen sicherer zugetheilt werden könne. Tonstücke von gröfserem Umfange vermögen freilich nicht, eine so leicht übersichtliche rhythmische Gliederung darzulegen, als ein Lied von wenigen Zeilen. Haben wir jedoch einmal die Eigenthümlichkeit jener Gliederung, wie sie in Volksgesängen jener Zeit hervortritt, recht aufgefafst, sie in unser Gefühl lebendig aufgenommen, so werden wir sie auch in dem Baue grofser und kunstreicher Gesänge leicht wiederfinden. Innerhalb des ernsten, ruhigen Flusses kirchlicher Gesänge spielt die Woge bewegteren, zarteren Gefühles hinein, durch jenen Wechsel dessen wir gedachten; das durch die Drei geregelte Maafs tritt im Lobgesange bedeutend hervor, in seinen schärfer, bestimmter gestalteten Gliedern bricht die Begeisterung mächtig heraus, oft ist in dem Vorangehenden es schon zart und leise angedeutet: gewöhnlich aber, ja wir dürften sagen jederzeit, endet das Ganze wiederum in jenem breiten, ruhigen, durch die Zwei geregelten Strome des Gesanges. Ja, wir finden ganze heilige Lieder — wie Palestrina's allbekanntes Stabat mater — auf jenen Wechsel der Drei und der Zwei gegründet, wie ihn schon das trochäische Maafs des Gedichtes hervorrufen mufste. In jeder einzelnen Zeile bricht die Drei hervor aus der Zwei, und sinkt wiederum in sie zurück. Als in der Mitte des Ganzen, was früher Erzählung, theilnehmende Klage gewesen, zu einer Anrufung der Mutter des Herrn sich gestaltet, tritt das Maafs der Drei, lange vorgedeutet, nun unbedingt herrschend hervor, im vollsten Glanze strahlt es aus in den erweiterten Rhythmen auf die Worte: „dafs ich mit dir traure, gieb" — „lafs mein Herz in Lieb' erglühen gegen meinen Gott und Herren" [1]) — dann zieht es allgemach wiederum in jenen anfänglichen Wechsel sich zurück, und die letzten Töne des Ganzen werden durch das ruhig ernste Maafs der Zwei geregelt. So bricht die Passionsblume in ihrer wunderbaren Gestalt hervor aus der unscheinbaren Knospe, um, wenn sie ihren vollen Glanz entfaltete, in die grüne Umhüllung die ihn bisher verbarg, keusch zurückzusinken.

Auf vielfache Weise geben heilige Gesänge jener Zeit das allgemein erwachte Streben nach rhythmischer Entfaltung kund. Das aber erscheint dabei überall als das Bezeichnende, dafs das strenge Maafs sich verbirgt, das an sich Gleichgemessene durch das Gewicht dennoch verschieden gestaltet wird. Das Gefühl von der grofsen Bedeutung erweiterter Rhythmen, durch welche der Strom des Gesanges zu mächtiger Breite unerwartet anschwillt, zeigt sich besonders lebendig; und nicht allein auf solche Weise finden wir jene Erweiterung angewendet, dafs ein bereits früher eingeführter Rhythmus, das Verhältnifs seiner Glieder bewahrend, sich vor uns ausbreitet: auch wo ein solcher zuerst erscheint, dehnt er in der Mitte oft sich aus, verweilend und schwebend, gleichsam um auf der Höhe des Gesanges die frische Lust des Ausstrahlens der Töne recht zu geniefsen [2]). Diese Eigenthümlichkeit haben wir vorzüglich zu beachten, wenn wir das innere Verhältnifs seiner Gliederung recht erforschen, und ihn nicht nach den Regeln unserer heutigen Tonkunst beurtheilen wollen, durch welche er nicht gemessen werden darf. Zu

[1]) *Fac ut tecum lugeam. —*
Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum.

[2]) *Vergl. den vierten und fünften Tact des ersten Soprans in dem Notenbeispiele I. A. 7.*

dieser besonderen Art rhythmischen Baues mögen die Gesangsformeln für die Psalmen und heiligen Lieder Veranlassung gegeben haben, deren verweilendes Schweben auf einem Tone in der Mitte, dessen Zeitdauer durch die Länge des ihm zugetheilten Verses bedingt war, wir darin wieder erkennen.

Die Synkope — damals eine neue Erfindung und allgemein beliebt — hebt in einer oder mehren der zusammenklingenden Stimmen das Maafs völlig auf, während eine derselben es festhält. Das ordnende Maafs verbirgt sich ohne dadurch unwirksam zu werden, denn eben weil seine Wirkung lebendig fortempfunden wird, erhält ihre Störung einen eigenthümlichen Reiz. In dem durch die Zwei geordneten Maafse hat sie vornehmlich, wenn auch nicht ausschliefslich, ihren Sitz, wie Erweiterung und Verengung der Rhythmen in dem durch die Drei geregelten; denn auch eine Verengung finden wir, wenn gleich mehr in der weltlichen, als kirchlichen Tonkunst jener Zeit. Kommt sie in dieser vor, so haben wir in der Regel sie mehr als Synkope zu betrachten; denn, im strengsten Verstande genommen, hebt sie das Maafs der Drei plötzlich und unerwartet auf, zerschneidet den Tact in zwei durch die Drei gemessene Hälften, und das Gefühl empfindet in ihr mehr eine plötzliche, störende Rückung, als jenes die Rhythmik jener Zeit bezeichnende, geregelte Hinüberwogen.

Ein anderes noch ist es, wodurch die Synkope in der damaligen Tonkunst bemerkenswerth erscheint. Sie und der Durchgang *(celeritas)* waren die einzigen Mittel in jenen Tagen zu Einführung der Dissonanzen, deren man sich damals nur als einer zufälligen Würze bediente. Im Durchgange, im schnellen Dahinrauschen, sollten dieselben so gestellt werden, dafs, von vorangehenden und folgenden Wohlklängen umfchlofsen, fie bei lebendiger Bewegung ohne Verletzung des Ohres zugelafsen werden könnten, dafs zum Nachtheile rhythmischer Mannigfaltigkeit ihr Eintreten nicht vermieden werden dürfe. Die Synkope aber führte sie eben als solche ein; ihr Eintritt war auf den guten, ihre Auflösung auf den schlechten Theilen des Tactes ausdrücklich vorgeschrieben; die Aufhebung des Maafses sollte durch sie auch als Trübung des Wohlklanges angekündigt, dieser in der Nähe des Mifsklanges fast nur geduldet werden, bis er bei Wiederkehr der Ordnung um so freudiger wiederum ausstrahle. An vielen Orten äufsern alte Tonlehrer sich darüber, in welchem Sinne Mifsklänge von ihnen angewendet werden. „Töne wollen nicht verschmelzen" sagt Seth Calvisius, „wenn kein harmonisches Verhältnifs sie befafst; ein jeder strebt dann aus aller Macht, seine Eigenthümlichkeit zu bewahren, und defshalb stehen sie einander feindlich entgegen, und dringen mit Beschwerde in das Ohr. Dennoch dienen sie (wenn der Sinn der Worte es erheischt) als Uebergänge, als Mittel die Harmonie rauher zu machen, sie zu schmücken und zu vermannigfaltigen. Denn besteht die Harmonie gleich meistens und vorzüglich aus den Wohlklängen, so wird doch, wenn diese Sättigung hervorgebracht (wie es bei ähnlichen Dingen zu geschehen pflegt) dieser Ekel durch die Mifsklänge gehoben; die folgenden Wohlklänge erscheinen dem Ohre süfser und angenehmer, wie nach der Finsternifs das Licht, das Süfse nach dem Bittern uns doppelt ergötzt."

Ueberschauen wir nunmehr, nach Inhalt der gegenwärtigen Ausführung, und der vorangehenden Abtheilungen, wie den älteren Tonkünstlern ihre Kunst harmonisch und rhythmisch sich gestaltet habe, so erkennen wir: die Lust an dem Klange war bei ihnen das Vorherrschende, und in ihr wiederum die Freude an den Wohlklängen, an deren bedeutsamer Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt; das Maafs, das überall regelnde und gestaltende, wollten sie lieber in den einzelnen Gliedern ihrer Gesänge als das ordnende wahrnehmen, in deren Verhältnissen übereinstimmenden Bau erkennen, als durch das Ganze hin das Maafs unbedingt streng walten sehen. Je gröfsere Macht eine Weile die Zahl über sie geübt, um desto mehr wollten sie fühlen, dafs das Gewicht das eigentlich Belebende und Gestal-

tende sei, dafs auch in freiem Wechsel das Maafs dadurch nicht aufgehoben, sondern in Wahrheit erst erschaffen werde, dafs ohne dasselbe die Bewegung, mannigfach abgemessen und durch die Zahl beschleunigt oder aufgehalten, nur ein formloses Dahinrauschen der Töne sei. Je mehr die Lehre versäumt hatte, ihre Betrachtung auf dasselbe zu richten, um so eindringlicher sollte es die Kunstübung als das Belebende darstellen, in seiner scheinbaren Aufhebung sollte seine Macht erst recht fühlbar werden. Je mannigfacher, bunter, leidenschaftlicher bewegt das Leben erschien, um so mehr sollte die Kunst, wenn auch überall in Uebereinstimmung mit dessen reicher, glanzvoller Erscheinung, das Ruhige, Gemessene, würdig Ernste darlegen; an ihm wollte das Gemüth sich erheben und beruhigen. Jene Fülle von Mifsklängen, deren Verbindung das Gemüth aufregt, und im Vereine des Widerstrebenden dennoch dem Ohre mit Wohllaut schmeichelt, jene keck, gewaltig, stürmisch anstrebenden, brausend hinabrollenden, sanft dahingleitenden Rhythmen, mit denen unsere Tonkunst das in ihr streng festgehaltene Gleichmaafs mannigfach überkleidet, alles dasjenige, wodurch sie den inneren Sinn in bedeutungsvollem Spiele anzuregen, zu beleben, zu erfrischen strebt, lag der Kunst jener Tage fern; in der Verwandtschaft der Klänge wie sie in der Natur hervortritt, sollten, nachdem die kindische Kunst lange nur bewufstlos mit ihnen gespielt, fromme Stimmungen des Gemüthes sich abspiegeln, die tiefsten Beziehungen zu dem ewigen Quell alles Seins kund werden; in dem Wechsel der Töne sollte Gleiches und Ungleiches, mannigfach gesondert und gepaart, hervortreten, eine höhere Ordnung da kund werden, wo das ordnende Gesetz scheinbar zurücktrat. Dafs nach vielerlei Mifsverständnissen die rhythmische Kunst auf diese Weise sich gestaltete, haben wir dem Abwenden von willkührlich ersonnenen Gesetzen, der Hinneigung zu den Erzeugnissen des unbewufsten Kunsttriebes in dem Volksgesange zugeschrieben; und forschen wir nach anderen, äufseren Beziehungen, um ihren Bildungsgang zu erklären, so finden wir diese leicht in der immer mehr wachsenden Liebe zu dem klassischen Alterthume, der sich ausbreitenden Bekanntschaft mit demselben. Die lyrischen Maafse der Alten scheinen die gebildeten Tonkünstler jener Zeit durch ihren eigenthümlichen Schritt besonders angezogen, sie zu musikalischer Darstellung derselben vermocht zu haben. Um 1534 gab *Ludwig Senfl* seine Bearbeitung horazischer und anderer antiker Maafse heraus; die Vorrede und Zueignung des Simon Minervius an Bartholomäus Schrenck, Patricier zu München, berichtet, dafs früher schon Peter Tritonius eine solche versucht, seine Arbeit aber aus Bescheidenheit zurückgehalten und auf Senfl als den tüchtigern, einem solchen Unternehmen mehr gewachsenen Meister hingewiesen habe. Glarean erzählt uns, er habe um 1508 als Jüngling von zwanzig Jahren vor den versammelten Mitgliedern der Universität Cölln den *Herrmann v. d. Busche* [1]), (nach des Erasmus Zeugnifs einen trefflichen Dichter jener Zeit) ein Loblied auf jene alte Reichsstadt in heroischen Versen, und in der ionischen Tonart, zu seinem grofsen Ergötzen absingen hören. Er selbst habe die musikalische Bearbeitung einiger horazischen Oden versucht; man habe sie ohne seinen Willen, und ohne ihn zu nennen, in Deutschland herausgegeben, und, seiner Absicht entgegen, die nur einem bestimmten Gedichte angeeigneten, von ihm erfundenen Gesangsweisen, auch auf andere von gleichem Maafse übertragen, was jedenfalls unzweckmäfsig erscheine. Da in allen diesen alten Maafsen der Rhythmus überwiegend hervortritt, strenge Gleichmäfsigkeit des Tactes im Sinne unserer Tonkunst auf sie nicht angewendet werden kann, wie es Glarean zugesteht, mit dem Bemerken, dafs seine Behandlung derselben affektvolle Stellen — *notulae affectuum* —

---

[1]) *Derselbe, der nachmals um die Zeit der Wiedertäuferischen Unruhen sich in Münster befand, und während derselben zu Dülmen starb. Cap. V. p. 85. 86. VII. p. 124. Jochmus. Geschichte der Kirchenreformation zu Münster.*

enthalte, die er des Lesers Urtheil anheimgebe, so zeigten sie ein demjenigen Aehnliches, was, von innerem Triebe bewufstlos bewegt, auch der Volksgesang offenbart hatte; die Hinneigung zu diesem, so wie die Richtung auf Wiederbelebung des Alterthums, treffen auf eigenthümliche Weise zur Ausbildung der Tonkunst zusammen. Wir haben schon erwähnt, dafs Seth Calvisius in der Lehre den Unterschied des Tactgewichtes zuerst ausgesprochen habe, jener verschiedenen Bedeutung, welche die Töne gewinnen, sofern die Senkung oder Hebung der Hand bei Andeutung der Schläge auf sie trifft. Diese erkennt er jedoch nur in dem durch die Zwei geregelten Maafse, mindestens spricht er nur in Beziehung auf dasselbe sie deutlich aus. Durch sie erhielt dieses Maafs vier, je zwei und zwei unter sich gleichwiegende Theile, der erste und dritte als auf den Niederschlag treffend, von gröfserem Gewichte. Des vollkommnenen, durch die Drei geregelten Zeitmaafses, des durch das Gewicht begründeten Unterschiedes seiner Theile — so viel bestimmter und schärfer derselbe auch hervortreten möge — finden wir bei ihm nicht gedacht. Glarean dagegen macht diesen Unterschied, wenn auch nur beiläufig, an der Metrik der Alten deutlich. Im siebzehnten Capitel des dritten Buches seines Dodecachords bemerkt er: „es seien Einige, welche die jenem Maafse widerstrebende zweitheilige Scheidung bei demselben anwendeten," und in dem folgenden achten Capitel: „er möge dieses Maafs am liebsten das trochäische nennen, werde auch zuweilen ein Jambus oder Tribrachys angewendet." Forscht man dem Sinne dieser beiden Aeufserungen in ihrer gegenseitigen Beziehung ferner nach, so gelangt man leicht zu dem Ergebnisse: dafs, wenn drei *semibreves* auf einen Schlag — jenen prächtigen und erhabenen, wie Glarean ihn nennt — gerechnet werden, die Anwendung der Zwei auf diese Art des Maafses nur auf den Auf- und Niederschlag sich beziehen könne; dergestalt, dafs, wo es trochäisch, mit voranstehender Länge, erscheine, dem Niederschlage zwei, dem Aufschlage ein Theil; wo jambisch, dem Niederschlage ein, dem Aufschlage zwei Theile des Maafses angehört; wo tribrachysch, zwar eine gleiche Abtheilung als die letzterwähnte statt gefunden, jedoch ohne das, dem Aufschlage durch sein Längenverhältnifs gegen den Niederschlag beigelegte Uebergewicht. Als das Bezeichnende nahm man also hier eine durchgängig ungleichartige Vertheilung des Gewichts und Maafses innerhalb der einzelnen Schläge wahr, im Gegensatz des graden, durch zwei Längen gleich gemessenen, und daher auch wohl spondäisch genannten Maafses. Eben defshalb vielleicht ist die frühere Benennung vollkommenen und unvollkommenen Maafses nachmals durch die des ungleichen und gleichen verdrängt worden, mit Beziehung auf die verschiedene Zeitdauer der Senkung und Hebung innerhalb eines Schlages.

So erneuend und fruchtbar aber auch der Eintritt des Volksgesanges in die heilige Tonkunst, die wachsende Kenntnifs des Alterthums, für dieselbe sich zeigt, so müssen wir doch jener alten Proportionenlehre, erkünstelt und einseitig in sich fortgebildet wie sie sein mochte, dennoch zugestehen, sie sei nicht völlig unfruchtbar für die Kunst gewesen. Als der für die Tonkunst neu erwachte Sinn ihr Leben in der Zeit erkannt hatte, das flüchtige Dahingleiten, das endliche Verschwinden der Töne, war es sein Bestreben, diesem Strome ein Bett zu ebnen, in welchem er wohlgeregelt fortzurollen, dem Beschauer die ruhige Beobachtung seines Laufes zu gönnen vermöge; sein rascheres, sein ruhigeres Vorwärtsstreben sollte sicheren Gesetzen sich fügen. Aber nicht in der Bewegung als solcher allein, offenbart sich der Geist der Tonkunst, sofern ihr Leben an die Zeit geknüpft ist, also auch nicht ausschliefslich in den geregelten Verhältnissen ihres schnelleren, ihres langsameren Fortschrittes. Die dahinschwindenden Töne sollen auch als Gestalten uns erkennbar werden, nicht den flüchtigen, wenn auch grofsartigen Eindruck eines gewaltigen Stromes allein, auch den eines, unserem inneren Sinne sich entfaltenden, vor ihm dahin-

schwebenden, und wenn auch entschwunden, doch fest eingeprägten Bildes sollen sie uns gewähren. So gestalteten sich die Glieder des Gesanges, in den durch das Tongewicht gegebenen, schöpferischen Gesetzen; und wiederum strebte die Lehre, diese Glieder in ihren Verhältnissen zu erkennen, das mannigfach Gebildete innerhalb gleicher Grenzen zu befassen. Auch dieser Begrenzung entzog sich die lebendig fortwachsende Kunst, aus dem Gleichgemessenen in mannigfachen Verhältnissen die Glieder ihrer Gestalten bildend; und so, nachdem man vielfach gestrebt, dieses bewegliche Wesen zu fassen, durch künstlich ersonnene Zauberformeln es zu bannen, nachdem man in dem Spiele mit diesen eine vorübergehende Befriedigung gewonnen hatte, warf man sie endlich als unnützen Tand völlig weg, dem mächtigen Walten jener geheimnifsvollen Kunst in gänzlicher Hingebung sich überlassend. Allein der Verstand, immerdar geschäftig, zu beobachten, auszugleichen, zu ebnen, geschärft, gestärkt eben in dieser Hingebung, befestigte sich stets mehr in der Erkenntnifs, dafs ein sicheres Verhältnifs überall vorherrsche, sei es der einzelnen Töne, sei es der durch sie gebildeten Glieder des Gesanges, und strebte zu dessen lebendiger Anschauung hindurchzudringen. Wie er nun zuvor Gleiches und Ungleiches übereinstimmend abzugrenzen versucht, (das durch die Zwei und die Drei, auch wohl künstlichere Zahlen Geregelte) entdeckte er endlich, dafs auch eine Vereinigung beider möglich sei; Abschnitte, gleichgemessen durch die Zwei, in diesen Abtheilungen gegliedert durch die Drei. So entstand die Anschauung triplirter Tacte, wie unsere heutige Tonlehre sie nennt, gebildet durch das Fortwirken der Richtung, welche die Proportionenlehre erzeugt hatte, wenn auch diese in ihrer früheren Gestalt nicht mehr vorhanden war. Etwas dieser Tactart Aehnliches zeigt sich bereits in Tonwerken der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, doch nimmt, wo dasselbe um diese Zeit hervortritt, die Lehre immer noch die Drei als das allein Regelnde an, sie erkennt darin nur rhythmische Verengung, und auch Prätorius noch nennt diese Gattung des Zeitmaafses das verminderte trochäische, dieses letzte in ähnlichem Sinne, wie es von Glarean berichtet worden. Wie verschieden die Ansichten von derselben noch um jene Zeit gewesen, zeigen die abweichenden Arten ihrer Bezeichnung. Man setzte ihr die Zahlen $\frac{6}{1}$ vor, anzudeuten, dafs in einen Schlag sechs gleichgeltende Töne zusammengefafst werden sollten; $\frac{6}{4}$, weil von sechs *semiminimis* die Zeitdauer auszufüllen sei, welche sonst deren vier eingenommen; $\frac{6}{2}$ weil die von zwei *minimis* erfüllte Zeitdauer nun von deren sechs einzunehmen sei. Prätorius, weil zu seiner Zeit es den Ausführenden sehr schwer wurde, sich diese Tactart als eine gerade, in ihren beiden Abtheilungen durch die Drei gegliederte zu denken, bezeichnete sie mit $\frac{3}{2}$ und setzte dieser Proportion das Zeichen der doppelten Verminderung voran, einen nach der Linken hin von dem Durchmesser begrenzten Halbkreis, damit man sie als rechten trochäischen Tact — „doch gar geschwinde" — halten möge. Französische und englische Tanzmelodieen scheinen die ersten Vorbilder dieser Gattung des Zeitmaafses gewesen zu sein, auf sie als Beispiele derselben bezieht Prätorius sich vorzüglich; in dem Schlufssatz eines seiner Magnificat [1]) hat er den Versuch gemacht sie auch in die Kirche einzuführen. Französische Tanzmeister, so erzählt er, halten allezeit den ungleichen Tact, doch gar geschwinde, in ihren Couranten, Sarabanden etc. Ihm gefalle jedoch der ungleiche Tact in der Art besser, dafs ihrer zwei in einen gleichen gebracht würden, damit nicht durch häufige Bewegung der Hand und des Armes den Zuschauern Gelächter, den Hörern Ekel erweckt, der Menge Gelegenheit zu Spott und Höhnen gegeben werde. Was zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts von der Proportionenlehre noch übrig ist, sind die Versuche einzelner Meister, ihre Werke durch dieselbe in Räthsel zu kleiden,

[1]) *Megalynodia Sionia Nr.* 14.

und etwa die Benennung Proportion oder Proporz für den Schlufssatz einzelner Tanzstücke, wenn er im ungeraden Tacte gleiche Bewegung halten soll mit dem Vorangehenden, nach geradem Tacte gemessenen. Auch in der Wahl der Notengattung für Motetten und Madrigale dämmert noch etwas von ihr; für jene werden die gröfseren Noten gewählt, ihnen das Zeichen beschleunigter Bewegung vorangesetzt: die kleineren für diese, mit der Vorzeichnung langsamer Bewegung; dem Wesentlichen nach werden beide Notengattungen dadurch völlig ausgeglichen — wie in jenen früheren Proportionalräthseln — und der Sinn bleibt endlich nur der, dafs auch bei gleicher Bewegung, dort ein nachdrücklicher, ernster, hier ein leichter Vortrag eintreten solle. In diesem Sinne, von ihrem früheren ganz abweichend, stehen bei Prätorius nun z. B. die Zeichen $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$ gegenüber, den Motetten jenes, den Madrigalen dieses angeeignet; eben so im geraden Tacte die Zeichen des ungeschlossenen, und des nach der Rechten hin von dem Durchmesser begrenzten Halbkreises, wie beide noch jetzt in unserer Tonschrift üblich sind; doch gesteht Prätorius zu, man habe sich ihrer schon damals nicht in gleichem Sinne, gleichzeitige, selbst neben einander lebende Meister oft in ganz verschiedenem bedient. Die Bewegung zu bezeichnen schienen sie daher unzureichend; und bald beschränkten einzelne Meister, wo sie es für erforderlich hielten, sich darauf, ihre Absicht durch Worte im Allgemeinen anzudeuten; „ein hochnöthig *inventum*" (wie es Prätorius nennt) um Verwirrungen vorzubeugen. [1])

Wir haben in dem Vorigen die Proportionenlehre mit der, eine Zeitlang gleich einseitig ausgebildeten kanonischen Kunst verglichen; so eben haben wir der Motetten und Madrigale zu erwähnen Gelegenheit gehabt, sie in unmittelbarem Zusammenhange mit der Rhythmik, und deren Bezeichnung in mittelbarer Beziehung auf dieselbe betrachtet. Wir finden hierin den Anknüpfungspunkt für einen kurzen Bericht über diese Gattungen von Tonstücken und ihre Benennungen, welcher die Stelle, die er hier einnimmt, durch sich rechtfertigen möge.

Was wir jetzt Canon nennen, hiefs bei den alten Tonlehrern und Meistern Fuge, die strenge Nachahmung einer Stimme durch andere, nach einem bestimmten Zeit- und Tonverhältnisse ihr nachfolgende, mit ihr zusammenklingende. Man sahe es an, als treibe die eine Stimme die andere vor sich her; defshalb der Name von der im mittleren Latein vorkommenden Bedeutung des Wortes *fuga* als Jagd und Jagdrecht. [2]) Eben jene strenge Nachahmung führte leicht darauf, dafs eine Stimme als Keim des Ganzen die anderen enthalte, dafs diese aus ihr entwickelt werden könnten. Der Neigung jener Zeit zufolge, in welcher Harmonie und Rhythmus zuerst wieder aufzuleben begannen, wurde nun ein ganzes Tonstück jener Art geheimnifsvoll und räthselhaft in eine Stimme verschlossen; zur Lösung des Räthsels mufste das Ton-, das Zeitverhältnifs gefunden werden, in welchem eine, oder mehr folgende Stimmen der gegebenen sich anschliefsen sollten. Dazu bedurfte es einer Regel, am dringendsten da, wo die folgenden Stimmen in ihren Wendungen, in der Geltung ihrer einzelnen Töne, der ersten nicht unverändert, wenn auch in diesen Abweichungen streng durch sie geregelt, nachfolgen sollten. Diese Regel, oft wiederum in den wunderlichsten Sprüchen als Räthsel gefafst, nicht das Tonstück selbst, hiefs *Canon*. Beides ergiebt schon der Wortverstand unmittelbar, läfst auch die spätere Bedeutung des Wortes *Canon* sich rechtfertigen, da eine Gattung, in welcher eine Stimme die streng bindende Regel für eine aus ihr zu

[1]) *Vergleiche wegen dieser letzten Aeufserung Syntagma III. Cap. VII. pag.* 51. *und wegen des Vorhergehenden, Ib. pag.* 73 — 76. *(De sextuplo seu tactu trochaico diminuto.)*

[2]) *Du Cange ad voc: Fuga. Gall: Chasse vel chace: Venatio, jus venationis, quia venando fugantur ferae etc.*

entwickelnde Mehrheit in sich schlofs, wohl vor andern den Namen der regelrechten, ja einer Regel selbst, verdiente. Wir haben früher die Ansicht aufgestellt: jene, einem strengen inneren Bau unterworfene, alle Freiheit ausschliefsende Gattung, wie in diesem Baue sie eben nur dem die Tonzeichen überschauenden Auge völlig verständlich sei, deute zugleich auf eine abhängige Stellung der als Kunst ihre Gestaltung beginnenden Musik zu den bildenden, auf der Bahn ihrer Entwickelung bei weitem mehr vorgeschrittenen Künsten; in dieser Abhängigkeit werde zugleich die Erscheinung gerechtfertigt, dafs so sinnreiche Tonverwebungen als die ältesten Erzeugnisse der Kunst mehrstimmigen Gesanges hervorträten. Dafs in der ganzen Weise der Gestaltung solcher Tonverwebungen aber die frühesten, rohesten Ansichten von Bewegung und Zusammenklang thätig sind, eben nur Treiben und Eilen, Vorangehen und Folgen ergötzt, eben nur die Lust daran hervortritt, dafs diese neben einander hingehenden, einzelnen Tonverbindungen ihren gemeinsamen Lauf wohlklingend ohne lästige Mifstöne zu vollenden vermögen — alles dieses mufs unsere Verwunderung darüber mindern, dafs eine eben nur beginnende Kunst in Bildungen habe hervortreten können, an denen jetzt nur der vollendete Meister sich bewähre. Denn sie waren und sind eben nicht Kunstwerke im höchsten Sinne; damals kindische Spiele mit den Kunstmitteln, an denen der neu erwachte Bildungstrieb seine Kraft übte; Uebungen jetzt, an welchen die erworbene Kraft sich erprobt, Versuche, auch da noch höheren Forderungen zu genügen, wo jedes Aufstreben durch willkührliche, beengende Schranken gehemmt wird. Jenem rüstigen Drängen und Treiben, wie es, an eine bindende Regel streng geknüpft, die Anfänge der harmonischen Kunst in der Canonik bezeichnet, wäre die Verbindung mit einem ruhig, gleichmäfsig, selbständig Fortschreitenden schon des Gegensatzes willen natürlich gewesen, es würde einen solchen aufgesucht haben, hätte es ihn nicht bereits vorgefunden in jenem alten, überlieferten Kirchengesange, welchen zu schmücken, ihn mannigfaltig zu umspielen, in diesem Spiele die Bedeutung der Kunst wie man sie damals erkannte, zu offenbaren, eben jene Zeit strebte. Aber das Zeit-, das Tonverhältnifs, wodurch jenes Spiel geregelt werden soll, mag der Blick des die Stimmen überschauenden Kundigen, mag vielleicht selbst das Ohr des einfachen Hörers wahrnehmen; es bleibt immer nur das Bedingende, nicht ist es das Belebende, durch das Ganze hin mächtig Vorherrschende und Gestaltende. Ist der Lauf, den es regeln soll, einmal losgelassen, so geht er stetig fort, und mag an einzelnen Punkten uns auch gestattet sein, jene ursprünglichen Verhältnisse wieder zu erkennen, so entschwinden sie uns doch bald wieder in jenem rastlosen Forteilen. Eines gemeinsamen Mittelpunktes also bedarf es, von welchem aus eine belebende Kraft jenen Lauf regle und gestalte; und diesen giebt zuvörderst die rhythmische Entfaltung, die Gestaltung des Zeitverhältnisses, damit, was in der Zeit, sich verdrängend, auf einander folgt, dem Sinne als ein ruhendes, aus neben einander bestehenden Theilen hervorgehendes Bild erkennbar werde. Wie aber in verschiedenen Wendungen und Stellungen seiner Glieder ein lebendiger Leib erst recht das Wesen ihrer Verhältnisse, seine aus ihren Beziehungen hervorgehende Bedeutung darlegt; so soll auch das Tonbild, damit es vollkommen gestaltet sei, dem Zeitleben seiner Bestandtheile gemäfs, ein unter mannigfach wechselnden Bedingungen erscheinendes, dennoch aber stets dasselbe sein. Eine höhere Regel offenbart sich nunmehr in den durch rhythmische Entfaltung hervorgehenden Motiven; der, jene künstlichen Tonverbindungen bewegenden Kraft, aber auch den stetigen, das Bewegliche gestaltenden, das Ganze oder einzelne Theile desselben belebenden Grundgedanken. Die Seele jenes Bewegenden, wie des Gesammtlebens alles dessen, was durch dasselbe gestaltet, zu einem gemeinsamen Bilde sich vereinigt, erschliefst uns aber die harmonische Entfaltung. Durch sie erhält das sonst willkührlich angenommene Tonverhältnifs, in welchem der be-

ginnenden Stimme die folgende sich anschliefst, seine wahre Bedeutung, die rechte Fühlbarkeit, durch die es dem äufseren wie dem inneren Sinne sich einprägt. Das Zeitverhältnifs aber ist in der rhythmischen Entfaltung lebendig geworden. In ihr haben die wechselnden Töne vor unserem Sinne Gestalt und feste Umrisse erhalten, das Bild was sie ihm boten, haben wir in seinen durch die Zeit gegebenen Beziehungen erkannt; und wie nun dieses in allen Stimmen nach und nach sich entwickelt, aus jeder einzelnen und allen zusammengenommen uns immer reicher entgegenblüht, empfinden wir auch das Zeitverhältnifs als ein lebendiges und nothwendiges, in welchem, wie in der einfachen Gesangsweise die einzelnen Töne, so hier Bild und Abbild in verschiedenen Stimmen einander wechselnd verdrängen. Dafs in diesem Wechsel zunächst das Verhältnifs der Quinte und Quarte, sofern dadurch die gegenseitige Beziehung des Haupt- und Nebentons ausgedrückt wird, sodann diejenigen Tonverhältnisse, welche aus den der gewählten Tonart eigenthümlichen Verwandtschaften sich ergeben, die hervortretenden sind, beruht in dem Wesen harmonischer Entfaltung. Der Unterschied des Haupt- und Nebentons erscheint hier in der eigenthümlichen Gestalt, welche das Motiv, die belebende Gesangsweise, gewinnt, sofern sie in der gröfseren oder kleineren Hälfte der Octave sich bewegt, nach der Quinte hin aufstrebt, mit dieser beginnend in den Grundton zurückkehrt, als bedeutungsvoll und nothwendig. Durch eine belebende Regel ist nun die äufserlich, willkührlich bindende zurückgedrängt, durch den ersten Schritt hat der Meister nicht sein ganzes Werk unwiderruflich im Voraus bestimmt, er bleibt Herr seines Gewebes, um, nach innerer Nothwendigkeit zwar, doch seinem Sinne gemäfs, es fortzuwirken; es schiefst nicht, den Crystallen gleich, in festbestimmter, unabänderlich gleicher Gestaltung ein Theil dem anderen an, sondern es blüht einer Pflanze ähnlich, in seinem Wuchse und seiner Gestaltung durch ein Grundgesetz geregelt, dennoch frei, ja in anscheinender Willkühr hervor. Gesänge solcher Art, im Fortgange der Kunst allmählig ausgebildet, heifsen nicht mehr Fugen, sondern fugenartige *(ad fugam.)* Eine Fuge im Sinne unserer heutigen Tonkunst, ein aus strengeren oder freieren Nachahmungen in bestimmter Folge, nach einem gewissen Zuschnitte zusammengewebtes, mehrstimmiges Tonstück, finden wir in den Werken der Meister des sechzehnten Jahrhunderts nicht vor; auch ist in dieser Zeit, wo nicht ein streng durchgeführter Canon in der Bedeutung der Gegenwart, eine bis an das Ende fortgehende *fuga* gleicher Art in dem Sinne der alten Meister statt fand, immer nur von Fugen innerhalb eines Tonstücks, nicht von einem solchen als einer Fuge die Rede. So redet davon Prätorius, [1]) in seiner eigenthümlichen Weise die Ansicht seiner Zeit darlegend. Fugen sagt er, sind häufige Wiederklänge *(crebrae resultationes)* desselben musikalischen Gedankens in verschiedenen Stimmen, die durch Pausen getrennt, auf einander folgen; die Italiener nennen sie *ricercari;* denn *ricercare* bedeutet forschen, suchen, auswählen, „dieweil in Traktirung einer guten Fugen mit sonderbarem Fleifs und Nachdenken aus allen Winkeln zusammengesucht werden mufs, wie und auf mancherlei Art und Weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, ordentlich, künstlich und anmuthig zusammengebracht und bis zum Ende hinaus geführt werden können." Denn das ist der wahre Prüfstein eines Tonkünstlers, wenn er, der Eigenthümlichkeit des bewegenden Gedankens zufolge *(pro certa motorum natura)* schickliche Fugen aus ihm entwickeln *(eruere)*, und die von ihm erfundenen zu gutem, lobenswerthem Zusammenhange recht zu verbinden weifs.

Bei fugenartigen, oder fugirten Tonstücken pflegen nun Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts zu unterscheiden zwischen dem Styl der Motetten und Madrigale, ohne dafs wir vermöchten

---

[1]) *Syntagma III.* 21.

das Bezeichnende beider Behandlungsweisen mit rechter Schärfe aufzufassen, weder durch ihre Berichte, noch aus den Tonstücken selber, denen wir die eine oder die andere Benennung beigelegt finden. Leicht freilich ist derjenige Unterschied aufzuzeigen, den der Gegenstand der Gesänge ergiebt. Die Motetten behandelten Stellen aus der heiligen Schrift; ein Theil eines Gregorianischen Gesanges war entweder die Grundlage *(cantus firmus)*, um welche die übrigen Stimmen sich bewegten, oder die Motive des ganzen Tongewebes waren aus einem solchen entnommen. Name und Behandlung dieser Art mehrstimmiger Gesänge scheint zufolge einer Stelle des elften Abschnitts in Franco's Kunst des gemessenen Gesanges etwa um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts aufgekommen zu sein. Drei Jahrhunderte früher noch wufste Hucbald eine Kirchenweise nur durch eine Folge von Quarten oder Quinten zu schmücken; hundert Jahre nach ihm führte Guido die Abwechselung verschiedener begleitenden Wohlklänge ein: *Franco* lehrt gleiche und Gegenbewegung und deren schicklichen Wechsel beobachten, und auch Mifsklänge nicht verschmähend, vier bis fünf Stimmen auf diese Art zusammenfügen. Dabei unterscheidet er ein doppeltes Verfahren: dasjenige, welches sein Tongebäude auf eine einzige Grundlage aufführe (wie es in Cantilenen, Rundgesängen und dem Kirchengesange geschehe); ein anderes, das ihrer zwei anwende. Hier bedient er sich der früher nicht vorkommenden Benennung „Motetten" indem er bemerkt, diese Gattung von Tonstücken habe eine dritte, wiederum einer Grundlage gleichgeltende Stimme. Auf einen heiligen Spruch, auf dessen überlieferte alte Kirchenweise, so scheint es, gründete sich also das Ganze; allein auch eine andere Gesangsweise noch, jener ersten gegenüber „Sprüchlein" *(motetus)* genannt, eine barbarische Wortbildung nach dem Französischen „*Mot*," entwickelte aus sich abermals eine andere begleitende Stimme, und dieses Doppelpaar wurde so eingerichtet, dafs es wohlklingend mit einander sich fortbewegen konnte. Dem dreizehnten Jahrhundert aber gehört diese Erfindung wahrscheinlich an, weil Marchetto von Padua, der um die letzte Hälfte dieses Zeitabschnittes schrieb, des Franco als seines Vorgängers erwähnt, Papst Johann XXII. endlich, in seiner ofterwähnten Verordnung vom Jahre 1322 jene Tripeln, Motetten, jene Art des Hervorschluchzens der Gesänge, welche Franco unter dem gleich barbarischen Namen „*Ochetus*" zuerst von den uns bekannten älteren Tonlehrern anwendete, als Erfindungen einer neuen Schule bezeichnet, also einer in das vorangehende Jahrhundert schwerlich weit zurückgehenden. Die Beziehung auf Franco wird noch deutlicher dadurch, dafs der Papst, nachdem er denen gezürnt, welche dem Kirchengesange eine üppige, begleitende Stimme hinzufügen, ja durch gemeine Sprüchlein und Tripeln ihn überbauen, seinen Gang und seine Tonart unkenntlich machen, [1]) die Vergünstigung hinzufügt, bei feierlicher Gelegenheit hin und wieder einzelne mittönende Wohlklänge anzuwenden. Wir erkennen daraus, eben jenes, bald Mit- bald Gegen- bald Auseinanderbewegen der Stimmen, das Franco gelehrt, habe als unkirchliche Ueppigkeit seinen Unwillen erregt; jene einfache Art begleitenden Gesanges, etwa nach Guido's Weise, habe er zurückgewünscht. So können wir uns denn — auch bei dem Mangel an Beispielen von Motetten aus diesem Zeitalter ihrer Kindheit — über die Zeit ihres Entstehens, ihre früheste Beschaffenheit einigermaafsen unterrichtet halten: nachdem sie jedoch bis gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts sich mannigfach ausgebildet, vermögen wir das wesentlich Unterscheidende ihrer Behandlung von der in den Madrigalen vorkommenden kaum mehr festzuhalten. Die Madrigale behandelten weltliche Gegenstände, *materialia;* davon ist offenbar, so vielen

---

[1]) — *discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant etc.*

geschraubten Erklärungen gegenüber, ihr Name auf die natürlichste, ungezwungenste Weise herzuleiten. Im Wesentlichen aber zeigte die Behandlungsweise bei ihnen und den Motetten sich übereinstimmend. Kurze, fugirte Sätze wechselten mit einander, dort waren die Motive meist aus dem Kirchengesange, hier von Volksweisen entlehnt, oder von den Tonmeistern eigends erfunden; jene daher strenger, ernster, diese geschmeidiger, lebhafter. In den Ausweichungen, in der Behandlung der Harmonie überhaupt, läfst bis um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kaum eine Verschiedenheit sich wahrnehmen. Die Kunst harmonischer Stimmverwebung, in der Kirche entstanden, trug, als man sie auf weltliche Gesänge anzuwenden begann, die Farbe ihres Ursprunges auch zu diesen hinüber: Cyprian de Rore, Luca Marenzio, der Fürst von Venosa, überschritten zwar, wie wir gesehen, in ihren Madrigalen die Grenzen der durch harmonische Entwickelung der Kirchentöne herbeigeführten zufälligen Erhöhungen und Erniederungen einzelner Töne; ihre chromatischen Madrigale jedoch bildeten innerhalb der allgemeinen Gattung solcher Gesänge nur eine abgesonderte Art, die, auf weltliche und geistliche Tonkunst gleichen Einflufs übend, dem gröfseren Kreise, dem sie angehörte, eine scharfe, bestimmte Abgrenzung zu gewähren nicht vermochte. Je freier, lebendiger, frischer der Motettenstyl nachmals sich ausbildete, je öfter selbsterfundene Motive an die Stelle der alten, streng Gregorianischen traten, um so weniger konnte eine solche Abgrenzung sich gestalten, und vergebens finden wir einzelne Forscher und Künstler bemüht, die den Motetten ausschliefsend eigenthümliche Art festzustellen. [1]) Wollte Philipp de Monte, des Orlando Lasso Schüler, den Namen Motette (nach ihm Mutette) von *mutare* (verändern, wechseln) herleiten, wegen des Wechsels der Fugen und Harmonieen, so fand ein solcher Wechsel ja nicht minder bei den Madrigalen statt; wollte Johann Magirus die Benennung *Motecta* (so schreibt er) *a modo tecto*, d. h. davon hergenommen wissen, dafs der Tenor, der alten Lehre zufolge die Stimme, welche die Tonart darstelle und recht erkennen lasse, bedeckt wie er sei durch das künstliche Tongewebe der ihn tragenden und über ihm schwebenden Stimmen, sie nur verhüllt anzeige, so war auch dieses wiederum von den Madrigalen zu sagen. Die meisten mitlebenden und späteren Schriftsteller kommen darin überein, dafs die rechte Motettenart bei dem Orlando sich zeige; und doch läfst sein Motettenstyl von der Behandlung seiner Madrigale kaum sich unterscheiden, ja nicht einmal der früherhin bezeichnende, mehr jedoch von dem Stoff als seiner Behandlung hergenommene Unterschied sich festhalten, nach den Motiven nämlich, sofern sie aus dem Kirchengesange entlehnt, oder eigene Erfindung des Meisters sind. So finden wir z. B. in der 1587 von ihm zu Nürnberg bei Catharina Gerlachin in zwei Theilen herausgegebenen Sammlung geistlicher Gesänge, gemeinhin Motetten genannt *(quas vulgo motetas vocant)* deren, wo eine alte Kirchenweise bald Grundlage, bald Motiv des Gesanges ist (das *Te Deum* z. B.;) andere dagegen, wo bei dringender Aufforderung einen alten, feierlich schönen Kirchengesang harmonisch zu behandeln, dennoch selbsterfundene Motive überall vorgezogen sind (den Hymnus *Veni creator spiritus.)* Der von Kircher gesetzte Unterschied zwischen geistlichem sogar, und Motettenstyl, dem streng geregelten, über eine alte Kirchenweise künstlich gewirkten Tongewebe, und der freien Behandlung aus einer solchen entnommener Motive, ist zwar ein deutlich ausgesprochener, durch Beispiele aus älteren Meistern zu belegender, doch ist er in ihrem Sprachgebrauche nicht begründet, und mag nur das von jenem gelehrten Forscher aufgestellte Fachwerk rechtfertigen. Ueber das wesentlich Unterscheidende der Motettenart von der madrigalischen giebt er uns keinen Aufschlufs; denn was allen, von jener befafsten Abarten, als gemeinschaft-

[1]) *Vergl. Prätorius l. c. p.* 8. 9. *Kircher: Musurgia I. p.* 401. 585. *seqq.*

lich, stillschweigend vorausgesetzt wird, der unmittelbare Ursprung aus dem alten Kirchengesange, läfst sich eben durch das Beispiel der anerkannt trefflichsten Meister als ein solches Gemeinsame nicht nachweisen. Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts scheint man die Benennung Motetten oft absichtlich vermieden zu haben; wir finden sie durch die Ausdrücke „*Cantiones sacrae, moduli, symphoniae etc.*" umgangen; dann Madrigal und Motett nur dem geistlichen und weltlichen Inhalte der Gesänge zufolge auseinandergehalten, auch diesen Unterschied aber wiederum durch die Benennung „*madrigalia sacra*" getrübt, die man zumeist geistlichen Gesängen in der Muttersprache beilegte.

Wir gedenken in dem Folgenden beider Ausdrücke, Madrigal und Motett, nur im Allgemeinen mit Bezug auf geistlichen oder weltlichen Inhalt der Gesänge uns zu bedienen, die wir unserer näheren Betrachtung unterwerfen. Wo innerhalb beider Kreise wirklich eine eigenthümliche Art der Behandlung sich gestaltet hat, werden wir ihr Wesen mit möglichster Bestimmtheit darzulegen versuchen, gleichzeitiger Benennungen aber nur vorübergehend gedenken, und da allein sie ausschliefsend anwenden, wo ihr Gebrauch in jener Zeit eine solche Anwendung rechtfertigt.

ACHTES HAUPTSTÜCK.

Johannes Gabrieli in seiner früheren künstlerischen Thätigkeit bis zum Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts. Sein Verhältnifs zu Palestrina und Orlando Lasso.

Kirchliche Bilder, aller grofsen Mannigfaltigkeit ihrer Gegenstände ungeachtet, lassen dennoch eine doppelte Art des Sinnes, in dem sie geschaffen worden, als wesentlich Unterscheidendes erkennen. Auf vielen finden wir nicht ein bestimmtes Ereignifs der heiligen Geschichte dargestellt. Fromme Männer und Frauen, auch der verschiedensten Zeiten, durch die Kirche einander nahe gerückt, durch die ewige Gegenwart des himmlischen Vaterlandes, (erscheinen sie auch in des Einen vormaliger, irdischer Heimath) sind in heiliger Ruhe neben einander gestellt, verklärt ein jeder auf eigenthümliche Weise durch den, der Alles ist in Allem. Oder es erscheint Einer in der Umgebung seines früheren, irdischen Lebens, in einem Augenblicke, der diesem angehört, einem solchen aber, von dem die heilige Geschichte schweigt, und schweigen mufs, weil nichts in ihm sich zugetragen hat, oder gewirkt worden ist, wovon mit Worten sich etwas aufzeichnen und überliefern liefse; aber die Gestalt, wie sie uns vor das Auge

geführt wird, thut kund, dafs ein Geist sie belebe, getränkt durch jenen Strom des Lebens, der in das ewige rinnt. So steht Cäcilia da, dem Gesange der Engel horchend, irdisches Tonwerkzeug zerbrochen zu ihren Füfsen, ja, die Orgel ihren Händen entsinkend; Paulus und Magdalena zu ihren Seiten; der Verfolger, dann das auserwählte Rüstzeug der Kirche, gestützt auf das Schwert, das er in blindem Eifer gegen die Heiligen gezückt, durch das er, der Sage zufolge, das Marterthum erlitten; die Büfserin, das Salbgefäfs tragend, einst das Werkzeug eitler Ueppigkeit, dann dem Dienste des Herrn geheiligt, ihn zum letzten, schweren Gange zu rüsten. Beiden sind zugesellt der heilige Seher Johannes, der Vater der Kirche Augustinus, die begeisterten, tiefsinnigen Verkündiger der Herrlichkeit von der Stadt Gottes, die im Anschauen des Bildes unserem geistigen Auge sich eröffnet; der das Irdische, Eitle, Vergängliche fremd, von ihr ausgeschlossen bleibt, in die aber auch die Sünder eingehen, durch des Herrn Gnade und Macht geheiligt, der unsern nichtigen Leib verklärt, und gleich macht seinem unvergänglichen Leibe. — So sehen wir Maria sitzen am Kornfelde, in dem bescheidenen Gewande der Gärtnerin; das Buch in dem sie gelesen im Arme, umfafst sie liebevoll den Knaben, dessen Händchen danach zu langen scheint, dessen ernstes Auge in ihr reines, demüthig gegen ihn gesenktes schaut, während der kleine Johannes, knieend auf dem Rasen zu ihren Füfsen, mit kindlicher Ehrfurcht hinblickt zu dem künftigen Welterlöser. Flur und Strom und Gebirge von dem heitersten Frühlinge überglänzt, erscheint nur als Abglanz des himmlischen Frühlinges, der in dem Herzen der Jungfrau und der Kinder unvergänglich wohnt. Auf das Eindringlichste reden diese stummen Gebilde zu uns; nicht etwa als äufserliche Zeichen eines in sie niedergelegten tieferen Sinnes, sondern als lebendig gewordene, in Gestalten erblühte Gedanken ihres begeisterten Schöpfers. So auch reden Töne zu uns, und möchten, flüchtig und enteilend wie sie sind, uns die Herrlichkeit des himmlischen Vaterlandes, jenes über allen Wechsel erhabenen, ewigen Seins verkünden; sie gesellen sich heiligen Worten, sie in der eigenthümlichen Weise ihres im Klange sich erschliefsenden Lebens, geheimnifsvoll zu verklären; nicht durch bedeutsame Betonung allein, sich hineinbildend in das Wort, sondern dem Worte einen neuen vergeistigten Leib schaffend, es auflösend in Töne, und in sie umgestaltend. So erscheint, was wir Melodie, Gesangsweise, nennen; der lebendig gewordene Gedanke des Tonmeisters, wie dort die Gestalt des Bildners, und doch nur die verschlossene Knospe, die in harmonischen Zusammenklängen, wie die Blume in Farbenglanz und Duft, ihr inneres Leben erst völlig entfaltet. Eben ein Entfalten solcher Art ist das Dahinströmen heiliger Gesänge: das Erschliefsen des ganzen, gegen das Ewige gerichteten Lebens, nicht das Heraustreten einer einzelnen, leidenschaftlichen Regung, die eine gleiche in uns will anklingen lassen. Könnten heilige Bilder, wie wir sie beschrieben, auch in Tönen ihr Leben ausstrahlen, sie würden so zu unserem Ohre sprechen; so würden jene Töne, wäre ihnen vergönnt in sichtbare Gestalten sich zu verkörpern, vor unser Auge hintreten. Meist mit solchen Bildern, fast mit solchen Gesängen allein, schmückte die ältere Zeit Kirche und Gottesdienst.

Aber heilige Geschichte und Sage bieten dem Künstler ein weites, reiches Feld für seine Bildungen. Nicht immer ist es das lebendige Bewufstsein einer heiligen Gemeinschaft, das ihn begeistert, das zu Bildern, zu Tönen reift in seiner Seele, in ihnen sich offenbart. Es ist auch das einzelne Ereignifs des heiligen Lebens, das Leiden wie die That, die mannigfachen Gegenwirkungen menschlichen Strebens, menschlicher Leidenschaft, aus denen die bedeutsame Begebenheit sich gestaltet, das ihn anregt und ergreift. Der Heiland, sein Kreuz tragend und unter dessen Last erliegend; die Mutter ohnmächtig da-

hingesunken, Magdalena aufgelöst in tiefen Schmerz; der Streit roher Blutgier oder knechtisch kalter Grausamkeit mit der Mutterliebe bei dem Morde der Kinder zu Bethlehem; oder der Sieg des Glaubens über das Heidenthum, das vergebliche, trotzige Ankämpfen des Frevels gegen das Heilige, wie im Leo und Attila, oder Constantins Schlacht. Hier zeigt sich die einzelne, mächtig hervortretende Regung, hier Ringen und Anstreben, nicht wie dort, ruhige Entfaltung des ganzen inneren Lebens. Wird, wie der Bildner, so der Sänger auf diese Weise ergriffen, dann bildet diesem der Ton vorzugsweise sich ein in das Wort; und möge er auch, von demselben getrennt, eine eigenthümliche Gesangsweise gestalten, immer hat diese in der rechten, bedeutsamen Betonung des Wortes, nicht, wie dort, in dessen Vergeistigung erst ihr Leben gewonnen. Bilder, und zumahl Gesänge dieser Art, sind erst geschaffen worden, nachdem jene anderen bereits in völliger Reife zur Anschauung gelangt waren.

Nicht etwa, weil diese später gereifte Richtung auch erst nach jener andern ihren Anfang genommen, oder aus derselben als höhere Blüthe sich entwickelt hätte. Beide vielmehr sind gleich wesentlich und nothwendig, und zu gleicher Zeit entstanden, wenn auch bei dem Vorherrschen der einen die andere hinter ihr eine Weile zurückbleiben mufste. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst haben beide aus jenen herben Anfängen sich entwickelt, welche die Gestalt eben nur als Sinnbild, als äufseres Zeichen des Gedankens darstellen; in denen ein bestimmtes Verhältnifs der Gesichtszüge, ein gewisser Zuschnitt der Tracht oder deren Farbe, ein mitgegebenes Beiwerk, einen gefeierten Heiligen völlig kennbar machen, Ruhe und Majestät, heilige Würde, durch Bewegungslosigkeit, Abgemessenheit bis zur Steifheit, ausgedrückt werden sollte; während in jener anderen Richtung die vereinzelte Geberde als Zeichen des Strebens, der Leidenschaft, der daraus entsprungenen That gelten mufste; bis endlich jene starren Züge sich allmählig belebten, jene steifen Glieder sich anmuthig entfalteten, und auch in heiliger Ruhe und Stille die herrlichste Lebensfülle des vergeistigten Leibes offenbarten; bis die ganze Mannigfaltigkeit der Bewegungen des strebenden, des erliegenden Leibes zu lebendiger Anschauung gebracht wurde.

Auf ähnliche Weise verhält es sich in der Tonkunst. Wie in der Bildnerei anfangs die Gestalt Zeichen des Gedankens, so sollte hier die überlieferte Gesangsweise die für alle Zeit allgemein gültige Einfassung heiliger Worte sein; stammte sie doch aus jenen ersten, dem Quelle der Offenbarung so viel näheren Zeiten frommer Begeisterung. Eine bestimmte Zahl von Formeln sollte die Keime aller in jenen Weisen erscheinenden Mannigfaltigkeit in sich schliefsen; bis die Fülle des Klanges endlich durchbrach, jene Keime anfingen zu treiben, und nun das Ueberlieferte nicht verdrängt, sondern neu begeistigt, nach allen Seiten hin spriefsend und blühend, ein Leben entfaltete, ein lange in Ahnung gehegtes, jetzt zu schöner Erfüllung an das Licht dringendes.

Wenn wir nun fragen: wie es doch geschehen sei, dafs jene doppelte Richtung in der bildenden, der Kirche geweihten Kunst fast neben einander entstehen, ja ihre höchste Entfaltung in demselben grossen Meister habe finden können, eben demjenigen, dessen Werke wir zuvor angedeutet; in der Tonkunst die Blüthe der einen und der anderen weiter als um ein Jahrhundert auseinander liege, beide anfangs sich trennen, bis zuletzt, nachdem es nur wenigen, erlesenen Meistern gelungen, wenn sie auch der einen vorzugsweise huldigen, doch die andere auch in ihren Werken darzulegen, endlich die frühere in die spätere, ganz dem Weltlichen ergebene, in die Mannigfaltigkeit der Erscheinung versinkende, völlig aufgeht, und der heiligen Tonkunst nur ein zwitterhaftes Scheinleben übrig bleibt: so dürfen wir die genü-

gende Lösung dieser Frage nur von dem Fortgange der Geschichte erwarten. Nicht abgewiesen, nur an ihre Stelle verwiesen sei also deren Beantwortung, welche, so hoffen wir, durch jeden Fortschritt der Darstellung mehr wird vorbereitet werden. Hier galt es jene beiden Wege anzudeuten; verweilen dürfen wir nur bei dem ersten, früheren.

Die erste Pflegerin der Tonkunst, die Kirche, wie sie das Ewige innerhalb des Wechsels und Flusses menschlicher Dinge zu bewahren strebt, hatte anfangs, wie wir gesehen, in diesem Sinne das Ueberlieferte, aus einer vor allen heilig gepriesenen Zeit stammende, zu bewahren, es vor der Vergänglichkeit zu schützen gestrebt. Doch nicht in dem Festhalten der Erscheinung liegt die Gewähr ungestörter Dauer. Das innere Leben war siegreich durchgebrochen; in viel höherem Sinne, als die Pfleger gewähnt, war in dem irdischen Stoffe ein Abbild des Himmels kund geworden. Ein solches war früher schon in der Baukunst erschienen, der Kunst, welche der Kirche auf Erden ihre Heiligthümer geschaffen hatte. Ihrem innersten Wesen nach stellt sie, an den härtesten Stoff gebunden, das Feste, Ruhende, Wohlbegründete dar; so auch sollte das Heiligthum im Wechsel des Lebens erscheinen. In der strengsten, erhabensten, grofsartigsten Gestalt, bildete, diesem Sinne zufolge, das Alterthum seine dorischen Tempel; doch im Fortgange der Zeit sehen wir immer mehr das Strebende, Bewegliche, Sprossende hineindringen in diese strenge Ruhe. Die Säulen, jene festen, starken Träger, wachsen schlanker empor, Abbilder des Lebenden schmücken immer zierlicher ihr Haupt, bis in der korinthischen Ordnung es durch volles Laubwerk umkrönt wird. So keimt das Leben der Mitte der Zeiten immer mehr entgegen. Nicht mehr Sims und Gebälk tragen nun Säulen: über festgegründeten Pfeilern wölbt sich, leicht schwebend, ein Abbild des Firmaments, die Kuppel empor; in dem hellen Scheine des Goldes, von welchem sie glänzt, auf dessen Hintergrunde geheimnifsvoll die Gestalten des Erlösers und seiner Heiligen sich erheben, scheint ein inneres Licht sich zu entzünden, die Gläubigen zu überstrahlen. Nirgend aber bedeutungsvoller und mannigfaltiger erscheint dieses, dem ewigen, unerschöpflichen Quelle in reicher Fülle immer neu entspriefsende Leben dem harten Stoffe eingeprägt, als in der deutschen Baukunst. Aus schlanken Pfeilerbüscheln, als den Stämmen, schiefsen, Zweigen gleich, die Rippen des Gewölbes zusammen; jeden dieser Stämme krönt mannigfaches Laubwerk. Hier falten, wie im Keime zart verschlossen, Blätter sich dicht zusammen, dort dehnen sie schwellend sich auseinander, dort sehen wir sie üppig entfaltet. Durch den Farbenglanz bunter Fenster dringt Licht in das Heiligthum; vielfach harmonisch verschränkte Farbenkreise erheben sich über den, auf glänzendem Grunde thronenden Gestalten der Heiligen; dem in das lebendige Spiel ihres Glanzes sich versenkenden Auge scheinen hier die Blüthen jener wunderbaren Stämme sich immer aufs Neue zu erschliefsen, und wo der letzte Glanz der scheidenden Sonne durch die bunte Fensterrose noch in das Heiligthum dringt, die wundervollste, köstlichste Blume sich zu entfalten. Dem festgegründeten, unbeweglich ruhenden Baue, war so die ganze Fülle des bewegten, keimenden, wachsenden, blühenden Lebens entsprossen; jener Kunst, die nur den Augenblick zu haschen, ihn für die Dauer festzuhalten vermag, war es auf unbegreifliche Weise gelungen auch den Wechsel der Zeiten zu bannen. In Heiligthümer solcher Art trat nun die Tonkunst ein, die bewegliche, flüchtige, schnell vorüberrauschende; ein schönes aber vergängliches Leben gewährten ihr diese weiten, tönenden Hallen. Je mehr sie aber sich fühlte als die lebendige, diesen hehren Räumen verliehene Stimme, je mehr im Bewufstsein ihres wahrhaften Wesens ihre früheste Richtung zurücktrat, kraft deren sie, nur dem Auge überschliche, dem Ohre nicht vernehmbare, sinnreiche und künstliche Baue in den Tonzeichen

aufzuführen gestrebt hatte, um so mehr mufste, jener verwandten Kunst entgegenstrebend, welche ihr die Heimath geschaffen, sie dahin trachten, auch in der Fülle der Bewegung Stetigkeit und heilige Ruhe zu offenbaren; so nur konnte der innigste Bund zwischen beiden geschlossen werden. In dem weiten Raume erwacht zuerst eine einzelne Stimme; anfangs die höheren, nachhallend sodann die tieferen entfalten einfach harmonisch ihren Gesang. Eine zweite Stimme nun, eine neue, eigenthümlich verschiedene Gesangsweise gestaltend, gesellt sich der beginnenden; durch sie geweckt, antworten ihnen, an- und nachklingend, die übrigen Stimmen, bis in diesem Wechsel, dem Tongewebe, das durch ihn sich zusammenflicht, jede dieser beiden Melodieen, bald in der tiefsten Stimme die übrigen tragend, bald in der höchsten durch sie getragen, bald von ihnen, nach den Worten des frommen Luther, in himmlischem Tanzreihen lieblich umspielt, endlich ihr volles Leben ausgetönt hat. Wenn unser Ohr diese Klänge vernimmt, so scheint es als sehe unser Auge eine Knospe schwellend sich erschliefsen, die zart gefärbten Blätter sich immer weiter, immer reicher, in stets erhöhtem Farbenglanze ausdehnen, bis die volle Rose ihre ganze Pracht und Fülle vor uns entfaltet hat, in Glanz und Duft ihr holdes Leben uns entgegenströmt. So gewinnen die verfliegenden Töne Gestalt und Dauer; was in den harten Stein gebildet wir neben einander vor uns sehen, tritt in den verschiedenen Augenblicken seiner Entwickelung vor unseren Sinn, dafs wir es werden fühlen, die Bedeutung seiner Gestalt sich uns tiefer einprägt. So nicht das Zarteste allein, auch das Erhabenste und Gröfseste: das geheimnifsvolle Wehen des Geistes, das den ganzen Bau erfüllt, das einfache Grundverhältnifs, aus dem in reicher Fülle von Beziehungen unserem Auge ein so wunderbares Leben sich erschliefst, durch das, als ihre Einheit, diese unendliche Mannigfaltigkeit gedeutet wird. Werden wechselnde und sich vereinende volle Chöre in der ganzen Pracht der Harmonie vor uns laut, suchen wir anfangs in diesem Strome von Klängen vergeblich in einer einzelnen Stimme die durch alle sich hinziehende Melodie, möchte dem überraschten Hörer eben hier eine zwar mächtige, klangreiche, aber gestaltlose Tonfülle entgegentreten: da leiht der Kirchenton, wenn auch anfangs nur geahnet, wie dem Gemüthe die Stimmung, so dem Tonstrome feste Gestalt und Bedeutung; nicht mehr formlos wogt er hin und her, ein geordnetes, inneres, ganzes, dem Höchsten eigenthümlich zugewandtes Leben strömt er aus. So ist nun der Bund geschlossen zwischen zweien Künsten, welche, an die zumeist entgegengesetzten Stoffe geknüpft, ihrem innersten Wesen nach einander zu widerstreben scheinen. Das irdische Heiligthum der Kirche ist nicht mehr ein kaltes Sinnbild des Dauernden, des Ewigen in dem Wechsel des Zeitlichen, es ist eine Heimath des Lebens geworden. Die Töne verhallen nicht mehr flüchtig, ein leerer Sinnenrausch; wie dem ewigen Leben der Quell des irdischen zuströmt, sind sie, dem Stoffe nach dessen eigenstes Bild, zu Verkündigern des ächten Seins geworden; und verklingen sie auch schnell dem äufseren Ohre, ihr Bild vermögen sie fest dem Gemüthe einzuprägen, das sie in Glauben und Liebe bewahrt, in Hoffnung einer Zukunft entgegensehend, wo einer seligen Gegenwart ewige Loblieder enttönen werden. So, in einem doppelten Gesichte, hat das Wesen des himmlischen Paradieses dem grofsen Dichter sich erschlossen. Einen klaren Strom erblickt Dante, von dessen Ufern tausend Blumen hinunterblicken und sich spiegeln in ihn; leuchtende Tropfen sprühen aus ihm in die Kelche der Blumen; dann, durch ihren Duft erfrischt und berauscht, tauchen sie wieder hinab in die Fluth. Kaum aber hat nur der Saum seiner Augenlieder von jenen Tropfen getrunken, so thut in wachsendem Lichte seinem immer mehr gestärkten Auge die Schaar der Seligen sich kund, einer weifsen Rose gleich, welche Duft des Lobes der ewigen Frühlingssonne zuhaucht, in welche die Schaar der Engel, Friede bringend, heilige Gluth anfachend, den Bienen gleich sich hinabsenkt.

Möge in diesen Bildern, diesen Worten, Denjenigen, welche die Macht der Tonkunst an sich erfuhren, auch nur einigermaafsen die Ueberzeugung sich erneut haben, dafs ihres Zeitlebens ungeachtet, jene geheimnifsvolle Kunst eine Ahnung, ja ein Abbild des Ewigen zu geben fähig sei, und defshalb in ihrer höchsten Bedeutung den Namen der heiligen wohl verdiene; dafs jene beiden Gestaltungen, die eine, in der mannigfache, reiche, und dennoch durch einen Grundgedanken beherrschte Beziehungen hervortreten, die Fugenkunst; die andere, einfachere, in der eine eigenthümlich gestaltete Tonfolge in schlichten Zusammenklängen ihr Leben ausströmt, die Choralkunst, aus innerer Nothwendigkeit ihr vorzüglich eignen. So ist denn der Chorgesang vor allem in ihr heimisch; in den frühesten Zeiten der Kirche und der Kunst dargestellt durch die ganze versammelte Gemeine, sodann allgemach durch eine besondere, kunstmäfsig geübte, erlesene Zahl von Sängern, als Vertretern der Gemeine. So erscheint der Sängerchor in der Kirche, welcher unser Meister angehörte, der katholischen; so wird er in jeder Gestalt der christlichen Kirche erscheinen müssen, welche die Tonkunst nicht völlig von sich abweis't. Denn die bedingte Ausschliefsung des Gesanges der Gemeine, die Nothwendigkeit eines schulgerecht geübten Chors führt jene Kunst überall mit sich, wo sie als solche eintritt in den Gottesdienst. Was wir also hier über den Sinn zu sagen haben, in welchem der Chor Vertreter der Gemeine zu nennen sei, wird, wenn auch zunächst auf den katholischen Gottesdienst bezüglich, doch auf jede andere Gestalt christlicher Gottesverehrung ebenfalls anzuwenden sein.

Nicht darin allein aber besteht der Beruf des Chores, die allgemein menschliche Theilnahme der Gemeine an dem jedesmal gefeierten Ereignisse der heiligen Geschichte, ihr dadurch gewecktes Gefühl oder geistiges Bedürfnifs darzustellen, sie auf diese Weise zu vertreten. Betrachten wir jenes Bild der Feier eines einzelnen Festes, wie es in den vorangehenden Blättern niedergelegt ist, so finden wir den Chor oft der Gemeine auch entgegengesetzt als Verkündiger an dieselbe, in einfacher Erzählung der eben gefeierten Thatsache der heiligen Geschichte, in geheimnifsvoll prophetisch darauf gedeuteten Worten der Schrift. So in der Kunde von der Engel Erscheinung am Grabe des Herrn; so in der Zusammenstellung der Worte Jehovah's an Moses aus dem feurigen Busche mit Versen aus den drei ersten Psalmen; der geheimnifsvollen Deutung des Auszugs aus Aegypten auf den versöhnenden Tod des Herrn, die Erlösung von der Knechtschaft der Sünde. Wo wir aber den Chor wirklich als Vertreter der Gemeine antreffen, da ist es seine Bestimmung, ihr allgemein menschliches Gefühl zum frommen zu heiligen und zu läutern; vertretend zwar, doch vorbildlich noch mehr, den tiefsten Sinn des gesungenen Wortes in Tönen zu entfalten. In diesem Sinne aber vertritt er die Gemeine auf zwiefache Weise. Im Gebete einmal, wie in verschiedenen Theilen der Mefsgesänge, in vielen Responsorien und Antiphonieen, wo die gebundene Seele Hülfe erfleht von oben. „Du Lamm Gottes, das der Welt Sünde tilgt, erbarme dich unser, gieb uns deinen Frieden — Herr erhöre mein Gebet, und lafs mein Schreien vor dich kommen — O Herr Jesu Christ, der du an das Kreuz für uns geschlagen, mit Galle und Essig getränkt wurdest, wir bitten dich, lafs deine Wunden unserer Seele Arznei, und unser Leben sein — Ich sprach: Herr sei mir gnädig, heile meine Seele, denn ich habe an dir gesündigt (Ps. 41, 5. Vulg. XL. 4.) Herr kehre dich wieder zu uns endlich, und sei deinen Knechten gnädig (Ps. 90, 13; LXXXIX, 15.) Deine Güte Herr sei über uns, wie wir auf dich hoffen." (Ps. 33, 22; XXXII, 22) Im Lobgesange sodann, wo die befreite Seele, ihrer Seligkeit bewufst, in Tönen ihr Entzücken ausströmt. „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll — Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf

Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen — Meine Seele erhebet den Herrn, und mein Geist freut sich Gottes meines Heilandes." — Oft auch schliefst den Worten der Verkündigung eines und das andere unmittelbar sich an, Gebet oder Lobgesang. Zu allen Zeiten nun hat man es wohl gefühlt, dafs überall wo Worte der heiligen Schrift, Geschehenes oder Künftiges, oder göttliche Geheimnisse unmittelbar verkündend, bei kirchlicher Feier im Gesange zu uns reden sollen, dieser ein besonderes Gepräge des Feierlichen und Ernsten tragen müsse, das ihn von weltlicher Tonkunst völlig fern halte. Nicht so bei dem Gebete, bei dem Lobgesange. Sehr oft hat man die Behauptung gehört, und neuerlich noch ist sie vernommen worden: die Kirche verdanke der Oper gröfsere Lebhaftigkeit des Ausdrucks ihrer heiligen Gesänge; ja als ein, diesen lange freventlich vorenthaltenes Recht, hat man einen lebhafteren, heifseren Ausdruck der Gefühle für sie in Anspruch genommen. Allein wir werden gestehen müssen: es sei nicht der Ausdruck eines erregten, gesteigerten Gefühles, es sei jener tiefe, innige Friede des Gemüthes, welcher durch die Laute der Freude, wie der Trauer, der Sehnsucht, wie des seligen Genügens hinklingt, der in ächten, heiligen Gesängen uns so wunderbar entzückt und ergreift. In unseren Gemüthern finden sie durch jene menschlichen Gefühle Anklang; für uns, aus unseren Herzen heraus sind sie gesungen; jener Friede aber ist es, der das menschliche Gefühl in ihnen läutert und heiligt; nicht mehr der irdischen, streitenden, bedürftigen Kirche, der heiligen Gemeine ist der Gesang entströmt. Die heilige Kunst würde fehlen, wo wir jenen läuternden, seligen Frieden vermifsten; athmete er nicht in menschlichen Gefühlen, so würden jene Töne als ein Fremdes und Unverständliches an uns vorüberklingen. Diese Vereinigung des Menschlichen, Irdischen, mit dem Heiligen und Ewigen, wie sie in der Mitte der Zeiten uns offenbart worden, hat von jeher in mannigfachen Gebilden die christliche Kunst immer aufs Neue zur Anschauung zu bringen gestrebt; von hier aus die Tonwelt anschauend, in diesem Sinne die Gesetze erkennend, denen zufolge die Natur den einen Klang aus dem andern entstehen läfst, hat die kirchliche Tonkunst die Formen gefunden, in denen frei und mannigfach sich bewegend, sie ihre Werke schafft. Aber, wird man einwenden, giebt es nicht viele kirchliche Gesänge — nur das ***Dies irae*** in der Todtenmesse zu nennen — in denen die geängstete Seele betend ringt, jenen Frieden, den verlornen, oder in seiner ganzen Fülle nie gekannten erst zu gewinnen? Wir mögen es so empfinden, weil neuere treffliche Tonmeister jenen Gesang theilweise in diesem Sinne aufgefafst haben; er ist aber gewifslich in demselben nicht gedichtet. Jener Zeitpunkt, welchen alte Weissagungen als den der Zerstörung alles Irdischen voraus verkündet, wird in diesem Liede uns gegenwärtig vor das Auge gerückt; aus Staub und Asche wieder erstanden, sieht der Mensch dem Richter sich gegenüber, vor dem kein Lebendiger gerecht ist; jener furchtbare Richter jedoch ist zugleich sein Erlöser, der sein grofses Werk nicht vergebens begonnen haben wird; so gewifs dem Zeugnisse des heiligen Sängers und der alten Prophetin zufolge die Herrlichkeit der Welt einst zusammenbricht, so gewifs auch bleibt es dem Gläubigen, dafs Derjenige, welcher den reuigen Schächer losgesprochen, auch ihm die sicher verheifsene Hoffnung der Seligkeit erfüllen werde, um die er betet. So wird das heilige Lied zu uns reden, wenn wir unbefangen uns ihm hingeben; in diesem Sinne haben die ältesten Meister heiliger Kunst es aufgefafst. Wie allmählig, eben an ihm, die Aufgabe sich gestaltet habe, das Bild des Endes der Zeiten anschaulich, gegenwärtig, vor uns hinzustellen; wie daraus das Bestreben hervorgegangen sei, die mannigfachen Bewegungen des Gemüthes zu entfalten, gegenüber diesem grofsartigen Bilde der in Gegenwart, und eine ewige Gegenwart, nach dem Aufhören alles Zeitlichen, umgewandelten Zukunft; wie hierin ein bedeutsames Begegnen sich darstelle jener beiden von uns zuvor angedeuteten Richtungen — alles dieses wird an sei-

nem Orte künftig uns ausführlich beschäftigen. Dafs die Tonkunst, wie sie das Innerste und Tiefste menschlicher Gefühle zu erschliefsen vermag, jenen Kampf der geängsteten, um Gnade ringenden Seele darzustellen fähig sei, ist nicht zu leugnen; allein je besser sie es leistet, um so weniger wird sie auf den Namen der kirchlichen Anspruch machen dürfen. Die Kirche in ihrer zeitlichen Erscheinung soll der menschlichen Glaubensbedürftigkeit aufhelfen, indem der Einzelne in ihr das Bewufstsein seliger Gemeinschaft des Glaubens erneuert. Von ihm, dem Bedürftigen, Leidenden, fordert sie also mit Recht, dafs in sie eintretend er sein besonderes Leiden von sich werfe, und von ihr gehalten und getragen wird er es am ersten vermögen. Blickt er, in dem Bewufstsein der in ihr lebendig ihm wieder aufgegangenen Einigung mit Gott zurück auf sein inneres Verderben, seine mannigfachen, daraus hervorgehenden Fehler und Uebertretungen, auf jedes Leiden, das sonst ihn drückt, so wird auch der herbste Schmerz sich lindern, das geängstete und zerschlagene Herz, Dem gegenüber, der es nicht verschmäht, lebendig fühlen, dafs seine Nähe auch die bittersten Thränen des Schmerzes und der Reue in Seligkeit und Wonne auflöst. Im gläubigen Gebete aber wird er inne werden, dafs ein solches, in der völligen Hingebung des eigenen Willens, in dem seligen, daraus erblühenden Frieden, die Gewähr seiner Erhörung schon in sich trage. Vielfach zu Kampf und That zwar fordert das Leben auf, in schmerzlichem Ringen oft wird erst das Ewige gewonnen, und wer hätte nicht den Zustand eines verlassenen und zerschlagenen Herzens erfahren, das im Gebete hindurchzudringen strebt zu Gott? Ein solches aber bringt der Bedürftige im einsamen Kämmerlein vor den Herrn, und nicht naht er mit demselben, als Vertreter der Gemeine, seinem Angesichte; denn gehört er gleich der Kirche an, sofern er um ihn weifs, so ist er doch aufser derselben indem er ihn erst sucht, um so weniger also zu ihrem Vertreter berufen. Ein Abbild jenes Ringens, wenn es die Kunst uns bietet, werden wir weder verschmähen, noch verwerfen — wie denn der Mensch sein Leben und Sein auf vielfache Weise in der Kunst abgespiegelt anschauen will; — was aber im Leben wir kämpfend erst erbauen, von dem wollen in der Kirche wir uns erinnern, dafs in Gott wir es bereits haben, die Krone des Lebens schon besitzen, und in diesem Sinne erbaut sein.

Die heiligen Gesänge der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts tragen auf wahrhaft grofsartige Weise dieses Gepräge des Kirchlichen, und eben durch die Kirchentöne. Harte und weiche Tonart, Trübes und Heiteres, wie wir bereits sahen, sind auf eigenthümliche Weise in ihnen gemischt, und dem Trübsten steht das Heiterste wiederum zunächst. Eine zarte Beweglichkeit gewinnen sie durch die mannigfachen Anklänge, welche die Verwandlung einer Tonart in die andere, ohne die Grenzen der verwandelten zu verlassen, erzeugt. Nicht zufällig, sondern im Geiste heiliger Tonkunst tief begründet, erschien uns bereits in der den Kirchentönen besonders gewidmeten Betrachtung, die Thatsache, dafs alle in denselben sich bewegenden heiligen Gesänge, harmonisch entfaltet, mit dem harten Dreiklange schliessen, sollten sie auch einer weichen Tonart angehören. Der harte Dreiklang, so sagten wir dort, in der Folgereihe der nach einander sich erzeugenden Töne gegeben, der helle, heitere, ist nicht allein der ursprünglich naturgemäfse; wenn er auf dem Grundtone jeden Kirchentones schliefsend ruht, stellt auch das ihm eigenthümliche Verhältnifs der grofsen Terz den Leitton derjenigen Tonart dar, aus welcher wir den eben beschlossenen Kirchenton, im Kreise der Verwandtschaft aller, als zunächst entsprossen denken müssen; und besonders lebendig tritt diese Beziehung hervor in den sogenannten halben, fast durchgängig vorwaltenden Schlüssen, welche dem schliefsenden Dreiklange den auf der Unterquinte seines Grundtones ruhenden (sei es der weiche oder harte) vorangehen lassen. Nun hat zwar, wenn wir alle Kirchentöne aus der Versetzung der diatonischen Leiter als entstanden uns denken, nur das Ionische wirk-

lich einen Leitton in dem Sinne unserer heutigen Tonkunst; allein das Bedürfnifs eines solchen wurde auch früherhin nicht minder als ein allgemeines empfunden, und wir haben gesehen, dafs die mixolydische Tonart durch Verwandlung in die nächst verwandte ionische ihn finde, die dorische ohne Verlust ihrer eigenthümlichen Tonverhältnisse ihn gewinne, die aeolische an sich ihre Eigenthümlichkeit durch ihn nicht einbüfse, wenn sie auch mit ihm um so öfter in das Dorische hinüberklinge; dafs nur der phrygischen — dem letzten Kirchentone in der Reihe der Verwandtschaften aller, — er fehle, dafs jedoch An- und Hinüberklingen des Phrygischen in das Jonische durch unmittelbare Verschmelzung der Tonreihen beider sich bilde. In allen, bis auf eine, den Kreis der Verwandtschaften beschliefsende, ist er daher wirklich vorhanden; und hören wir in den Schlüssen heiliger Gesänge ihn anklingen, so klingt in ihm auch das Gefühl in uns an, dafs eine jede Tonart auf einen höheren Ursprung, ein allen gemeinsames Band zurückweise; dafs der heilige Gesang, der in ihr sich bewegt, habe er auch sein Eigenstes in ihr ausgetönt, den Grundton seines Gefühles in ihr gefunden, doch nicht sich lostrennen und vereinzeln. sondern in diesem geheimnifsvollen Anklingen demüthig verhallen wolle. So weht also Demuth und heiliger Friede, die Seele jedes wahren Gebetes, durch alle heiligen Gesänge, deren Inhalt ein solches ist; in diesem Sinne vertritt hier der Chor die Gemeine.

Auf ähnliche Weise auch verhält es sich mit heiligen Lobgesängen. Denn ist in den Kirchentönen dem Herbsten das Heiterste nahe verwandt, so zieht auch wiederum durch das Heiterste sich das Gefühl heiliger Sehnsucht, frommen Ernstes, ja das Bewufstsein tiefer Bedürftigkeit, demüthiger Zerknirschung. Wie mächtig und grofsartig also auch der Gesang in ihnen dahertöne, er wird nie — dem Sinne eines frommen Lobliedes entgegen — in wilden, weltlichen Jubel, in stolzen Triumphgesang ausarten können. Viele jener aus der heiligen Schrift in die kirchliche Feier aufgenommenen Lobgesänge, ja die meisten, erinnern aber zugleich wiederum an geheimnifsvolle, wunderbare Ereignisse der heiligen Geschichte. So das Dreimalheilig, der Gesang der Cherubim in dem Gesichte des Jesaias, das Gloria, das Loblied der Engel bei der Geburt des Herrn, das Magnificat, der demüthig-fromme Lobgesang der Maria; so die Psalmen Davids, die aus ihnen für kunstreicheren Gesang zusammengestellten Responsorien und Antiphonieen. Hier also, wie in jenen prophetisch verkündenden Gesängen, ertönt wiederum eine Stimme von Oben, sei es der himmlischen Heerschaaren, sei es eines selig Vollendeten aus alter Zeit, dessen Geist lebendig fortlebt in der Gemeine, dessen frommer Gesang, für alle Zeit gültig, in ihr forttönt, ihr das Wort des Lobliedes leiht, das, wie zu ihr geredet, so wiederum aus ihr laut wird. Meist die dorische Tonart, die feierlich ernste, finden wir bei solchen Lobliedern angewendet, und nicht ohne Bedeutung ist es, dafs in den Messen jenes Jahrhunderts das Gloria mit den Worten: „Ehre sei Gott in der Höhe" durchaus von dem Liturgen allein angestimmt, von dem Chore aber erst mit den Worten „und Friede auf Erden," aufgenommen wird, so dafs hier der höchste Ton des Lobliedes nicht erklingt, und erst dem Dreimalheilig bei der Weihung des Brotes und Kelches aufbehalten bleibt; wogegen in die Antiphonieen und Responsorien der Weihnachtszeit, als ihr besonders angehörig, das Gloria um so festlicher hineintönt bei der Verkündigung von der Geburt des Erlösers. Mit zarter Rücksicht ist überall die Eigenthümlichkeit jedes Festes beachtet, und auch bei Lobliedern wiederum vertritt der Chor die Gemeine auf würdige Weise.

So bildete die heilige Tonkunst um die letzte Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien sich eigenthümlich aus, und erfreute sich einer Blüthe, deren schönere Entfaltung ohne Zweifel (wie bereits

angedeutet worden) wir den grofsen kirchlichen Bewegungen zu Anfange des Jahrhunderts zuschreiben müssen, deren Rückwirkung auch bis dahin sich erstreckte, wo die Kirchenverbesserung, wie in Italien, nicht eindrang. Der schöne, reine, strenge Sinn, mit welchem jene Kunst in eine Zeit mannigfachen sittlichen Verderbens eintrat, mufste jedoch bald der Weltlust und Prachtliebe weichen, eben wie ein verkehrtes und mifsverstandenes Trachten nach Wiederbelebung des klassischen Alterthums auf jene schöne Begeisterung für dasselbe folgte, die dessen reiche Lebenskeime zu neuer Blüthe für die Gegenwart jener Tage gezeitigt hatte. Ehe man noch völlig sich bewufst geworden war, was man erstrebe, hatte die Zeit schon einen Umschwung herbeigeführt, die Ansichten verwirrt, und mit der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (wir dürfen es behaupten) hatten namentlich die Kirchentöne aufgehört, lebendige Organe der Darstellung zu sein, und waren für die Mehrzahl nur eine äufsere, willkührlich beengende Schranke geworden. Widersprechend, wie es scheinen mag, dennoch ist es wahr: wir haben den Geist der Kirchentöne in späterer Zeit fast nur bei Denen zu suchen, welche äufserlich von denselben sich lossagten. Denn der Begeisterung für den heiligen Gesang sich frei überlassend, eigneten sie oft unbewufst die eigenthümlichen Züge früherer kirchlicher Kunst sich an; wogegen Solchen, die den alten, gleich unvollkommenen, als von ihnen mifsverstandenen Vorschriften sich anschlossen, und nicht in lebendiger Entfaltung, sondern strenger Aussonderung des, ihrer Ansicht nach Fremdartigen, das ächt Kirchliche zu leisten wähnten, in solcher Verneinung die wahre Bedeutung des von ihnen Erstrebten verloren gehen mufste. In Deutschland schien durch lebendige Verknüpfung des Gesanges der Gemeine mit den Leistungen eines kunstgeübten Chores, von denen wir in den Werken trefflicher evangelischer Meister bis zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts überall Spuren finden, der heiligen Tonkunst im Bunde mit dem Gottesdienste ein seegenreiches Morgenroth anbrechen zu wollen. Allein, wie eine schwere, das innerste Lebensmark aufzehrende Seuche ras'te in diesem Jahrhunderte der verderblichste Krieg in unserem Vaterlande; und als nach dreifsig Jahren, wie aus einem düsteren, verwirrenden Traume es wiederum erwachte, da war die Erinnerung an das Meiste, was man früherhin erstrebt, verdunkelt und erloschen, die schönsten Keime zerknickt und zertreten, und nicht, wie früher, im lebendigen, geistigen Verkehr, sondern im Bewufstsein der Mattigkeit und Erschöpfung suchte man bei Fremden Heil, willig theilnehmend an dem Verderben, das in die Kunst dort eingedrungen war. Glorreich ragen einzelne edle Meister hervor in diesen Tagen der Verwirrung, Lebenskeime aus früherer Zeit fortpflanzend, entfaltend, bis nahe hin zu unseren Tagen in ihren Nachfolgern und Schülern das Dasein einer heiligen Kunst bewährend, eine frische Lebensblüthe derselben zeitigend, zu unserem Bewundern, unserer Begeisterung. Aber in den herrlichsten, tiefsinnigsten dieser Meister haben oft ihre Landesgenofsen und Mitlebenden, entweder nur die Gewandheit der Hände, die Fertigkeit in dem Machwerke angestaunt, ohne einen Blick in ihre von dem Höchsten ergriffene Seele zu thun; oder sie haben Fremden überlassen ihren ganzen Werth zu erkennen, die Entfaltung einer Kraft zu fördern, die in dem Vaterlande niemals vielleicht zu vollem Bewufstsein, zu genügender Entwickelung gediehen sein würde, obgleich sie aus ihm stammt, ihm wahrhaft angehört.

Doch, es genüge hier die flüchtige Andeutung der äufseren Einwirkungen, welche dazu beitrugen die Zeit einer schönen Blüthe kirchlicher Kunst in Italien, wie in Deutschland zu verkürzen; haben wir ja die nähere Betrachtung und Erörterung derselben schon zu Anfange unseres Abschnittes dahin verwiesen, wo unsere Darstellung bis zu den späteren Lebensjahren Gabrieli's, seiner Theilnahme an der überhand nehmenden, veränderten Richtung seiner Zeit- und Kunstgenossen, seinem mächtigen Einflusse

auf dieselbe, vorgerückt sein wird. Hier haben wir nur zu bewahrheiten, was zuvor nur als allgemeine Behauptung hingestellt wurde: dafs Gabrieli in der früheren, dem sechzehnten Jahrhunderte angehörigen Zeit seines Kunstlebens, jene eigenthümliche, schöne Blüthe heiliger Tonkunst im älteren Sinne — deren Wesen wir so eben zu entwickeln versuchten — in seinen Werken darstelle. Nicht unwillkommen wird dabei eine Vergleichung sein zwischen seiner Art und Kunst, und der von zweien seiner Zeitgenossen, die, um Weniges nur älter als er, öfter jedoch von der Gegenwart genannt werden — des Römers Palestrina, des Niederländers Orlando Lasso. Nicht, damit unser Meister etwa ihnen vorangestellt werde, sondern damit beurtheilt werden könne, was in seinen Werken der Zeit angehört habe, was den besten Meistern derselben gemeinsam, was dagegen ihm und einem jeden dieser beiden andern eigenthümlich gewesen sei. Nur so werden wir den Standpunkt mit Sicherheit erkennen, welchen Gabrieli in seinem Zeitalter einnimmt.
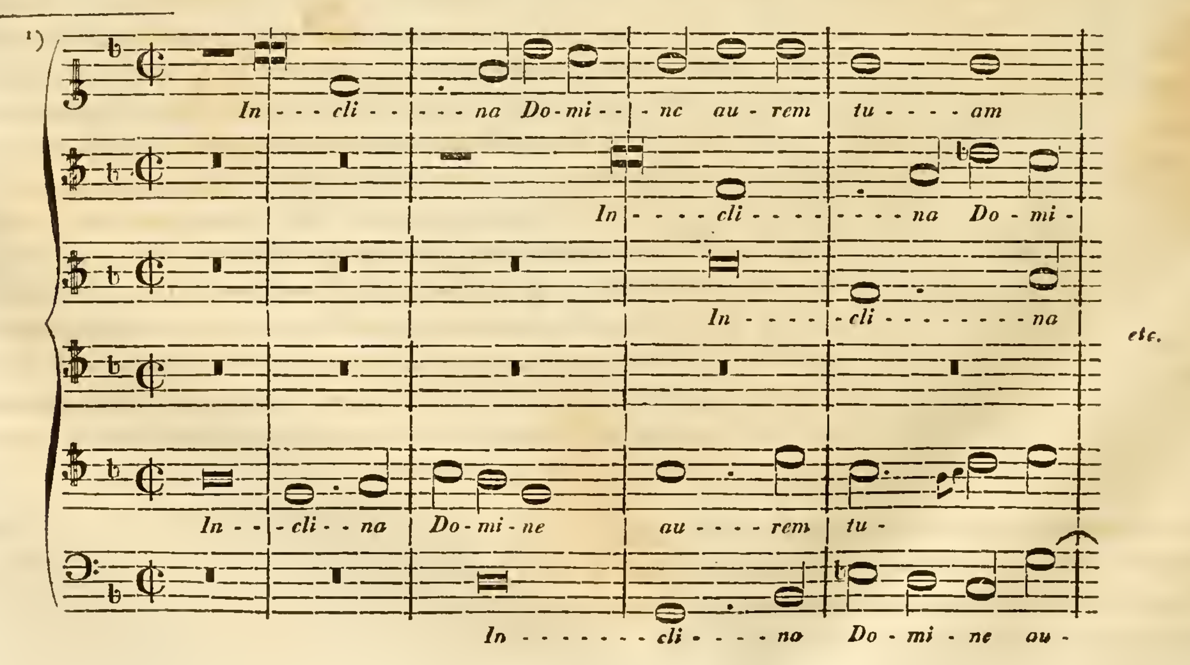
Gabrieli's frühere Werke erschienen, wie bereits erwähnt wurde, zu Venedig in den Jahren 1587 und 1597; denn jene ältere Sammlung des Cosimo Bottegari vom Jahre 1575, da sie nur weltliche Gesänge enthält, bleibt an diesem Orte unserer Betrachtung fern, wo uns die heilige Tonkunst ausschliefsend beschäftigt. Sie enthält nur ein Madrigal Gabrieli's, die fünfstimmige Behandlung eines scherzhaften Gedichtes, der Klage eines Alten, dafs in jungen Jahren er wohl Gunst bei den Mädchen gefunden, nun aber jede ihn heifse ein anderesmal wiederkommen. In der Sammlung von 1587 hat unser Meister den Nachlafs seines Oheims und Lehrers Andreas zusammengestellt mit einigen seiner eigenen Werke. Es sind deren zehn, fünf geistlichen, und eben so viel weltlichen Inhalts; von diesen, wie jenen, eines sechs-, sieben-, acht-, zehn- und zwölfstimmig, eine Stimmenzahl, in der sie sich den übrigen sieben und sechzig Gesängen des Andreas anschliefsen. Der erste Theil der *symphoniae sacrae* des Johannes Gabrieli, 1597 zu Venedig erschienen, und den vier Söhnen des Marcus Fugger als Hochzeitgabe von ihm zugeeignet, enthält sechs und vierzig Gesänge und siebzehn Instrumentalstücke; diese zu acht, zehn, zwölf und funfzehn Stimmen, selten mit Angabe der anzuwendenden Instrumente; jene mit Anwendung der schon in der früheren Sammlung gebrauchten Stimmenzahl, daneben aber je einer noch zu vierzehn, funfzehn und sechzehn Stimmen. In beiden Werken sind vier andere Gesänge, drei zu sieben, und einer zu acht Stimmen, nicht enthalten, welche wir später in deutschen Sammlungen antreffen; zwei in dem zweiten Theile der zu Nürnberg 1598 und 1600 bei Paul Kaufmann erschienenen *symphoniae sacrae*, die beiden andern in dem zweiten Theile des von *Schadaeus* zu Strafsburg 1611 — 1617 herausgegebenen *promptuarii musici*. Sie tragen jedoch auf das Unverkennbarste, wie das Gepräge der Werke unseres Meisters überhaupt, so insbesondere das seiner früheren Zeit; auch werden wir an geeignetem Orte die Gründe darlegen, wefshalb sie muthmaafslich in die erwähnten venedischen Sammlungen nicht mit aufgenommen sind. Auf eigene Anschauung von sieben und siebenzig Tonstücken Gabrieli's gründen wir hienach unser Urtheil über das Wesen seiner Kunst in seiner früheren Zeit; doch beschränken wir uns hier auf seine Gesangstücke, einem eigenen Abschnitte dasjenige vorbehaltend, was über die Instrumentalmusik seiner Zeit überhaupt, und seine Leistungen in derselben insbesondere zu sagen ist.

Die fünf geistlichen Gesänge der Sammlung von 1587 bewegen sich in drei Kirchentönen: dem aeolischen und phrygischen in ihrer ursprünglichen Tonhöhe und Versetzung, dem dorischen in dieser letzten Gestalt. Wir heben unter ihnen drei heraus, um durch sie erkennen zu lernen, wie unser Meister die Kirchentöne behandelt habe, wie Fugen- und Choralkunst bei ihm sich darstelle.

Die beiden ersten Verse des sechs und achtzigsten Psalms [1]) (nach Luthers Bibelübersetzung; Vulg. 85) sind der Gegenstand des sechsstimmigen unter diesen drei Gesängen. „Neige deine Ohren Herr, und erhöre mich, denn ich bin arm und elend; bewahre meine Seele, denn ich bin heilig. Deinem Knechte hilf du, mein Gott, der sich verläſst auf dich." Die Tonart ist die versetzte aeolische; sie erscheint in dem tieferen, ursprünglich der dorischen angehörigen Umfange, daher denn auch neben der Grundstimme und zweien Tenoren, zwei tiefe Alte und ein Sopran in den mittleren und tiefen Tönen das ganze Gewebe bilden. Jeder Hälfte einer jeden einzelnen Zeile der biblischen Worte ist eine besondere Gesangsweise angeeignet; nachdem sie in allen Stimmen erschienen, mannigfach in ihnen verwoben worden ist, und jene nunmehr zu einem Schluſsfalle sich hinwenden, schlieſsen die Worte der andern Hälfte der Zeile mit einer neuen Gesangsweise sich an, die aus der ersten gleichsam hervorblüht, und entweder sich ihr noch verbindet, oder einem neuen Gewebe als Grundlage dient, so daſs nirgend ein Stillstand in dem Gesange eintritt, so wenig man auch die zu dem Verständnisse erforderlichen Ruhepunkte vermissen wird. So schreitet das Ganze fort bis zu dem halben Schlusse in den harten Dreiklang von D, womit es endet, einer Zurückweisung auf das versetzte Dorische, in dessen ursprünglichen Grenzen, wenn auch mit veränderten Tonverhältnissen, der Gesang sich bewegt hat. Diese Art der Behandlung, wie sie eben beschrieben worden ist, schlieſst den heiligen Worten so bedeutsam dadurch sich an, daſs jedem einzelnen Satze, jedem Wortgebilde, daſs wir so sagen, das Tongebild in welchem es laut wird, so eigends entspricht, den Sinn desselben in Tönen darlegend und entfaltend; das Tongewebe, auch von den Worten getrennt, bleibt so noch verständlich, wie nahe sonst es ihnen sich anschlieſst. Wie im frommen Gebete der Erlösungsbedürftige in demüthiger Beugung sich niederwirft vor Dem, von welchem allein die Hülfe kommt, dann aber vertrauend und sehnsüchtig das Auge zu ihm erhebt, so auch beugt die Gesangsweise im Beginne, nachdem sie mit der Quinte angehoben, sich herab in den Grundton, und wenn sie eine Weile still in ihm geruht, erhebt sie durch seine kleine Terz sich hinauf zu seiner kleinen Sexte, durch

---

[1])



sie den Schlufsfall findend in seine Oberquarte, aber auch die Tonart des Ganzen durch dieses Aufstreben auf das Nachdrücklichste bezeichnend. Beides nun, das demüthige Hinsinken, das vertrauensvolle Aufblicken, wird in den einzelnen Stimmen, wie eine der andern sich allmählich anschliefst, auf bedeutsame Weise verwoben, und wie eben beides allezeit mit einander ist, das eine durch das andere auf das Eindringlichste hervorgehoben wird, erscheint in dem Ganzen das bedürftige Flehen, die heiligende, tröstende Nähe des Herren, das Gebet und seine Erhörung, auf eine Art vereint, wie es nur der Tonkunst möglich ist. Auch den eigenthümlichen Klang einer jeden Stimme auf den verschiedenen Stufen ihres Umfanges finden wir in diesem Gesange geistreich benutzt, und lernen daran erkennen: nicht die Tonhöhe an sich, sondern das Verhältnifs jedes erklingenden Tones zu dem Grundtone der Stimme, welcher er angehört, bilde die besondere Farbe seines Klanges. So, gegen den Schlufs des Ganzen, scheint der Tenor in seinen höheren Tönen die übrigen Stimmen zu überflügeln; defshalb nur, weil sie in ihren mittleren Tönen einhergehen, während sie doch über ihm sich bewegen.

Wichtiger noch wegen der Behandlung der darin vorherrschenden Tonart, der versetzten phrygischen, und seines ganzen inneren Baues, ist der nächstfolgende siebenstimmige, aus verschiedenen Psalmenversen zusammengesetzte Gesang.[1]) „Ich sprach: Herr sei mir gnädig — heile meine Seele, denn ich habe an dir gesündigt — Herr, kehre dich wieder zu uns endlich, und sei deinen Knechten gnädig — deine Güte Herr sei über uns, wie wir auf dich hoffen." — Bald, wie zu Anfange, tritt die künstliche Stimmenverflechtung des fugirten Styles in ihm hervor; dann breitet eine Reihe von Dreiklängen, zart ausgehaucht zuerst, dann mächtig anschwellend vor uns sich aus, zusammengewebt dennoch, wie genauere Prüfung zeigt, aus Nachahmungen in den einzelnen Stimmen, welche durch nachdrückliche Betonung des Wortes „*sana*," heile, (meine Seele) jenen einfachen Zusammenklängen in ihrem Anwachsen und Verhallen ein eigenthümliches Leben verleihen; dann wieder rufen alle Stimmen, zu vollem Chore vereint, die heiligen Worte uns kräftig entgegen, oder die tieferen hallen in zarten Klängen, betend, demüthig bekennend, wieder, was in den höheren zuvor auf gleiche Weise erklungen war. Ein hoher, ein tiefer Chor, in einander eingreifend, sondert sich dann aus, bald rhythmisch bewegt, bald den breiten, mächtigen Strom der Harmonie ergiefsend in die Klänge des andern, und mit ihm sodann in feierlichem Schlusse verhallend. Wie der Text dieses Gesanges zusammengewebt ist aus Versen verschiedener Psalmen, des ein und vierzigsten, neunzigsten, drei und dreifsigsten, alle jedoch ihrem Sinne nach auf einander bezüglich sind, so hat auch unser Meister sein Werk vor vielen gleichzeitigen dadurch ausgezeichnet, dafs es bestimmte Ruhepunkte enthält. Nicht wie sonst, wird durch eine einzelne in den Schlufsfall eintretende Stimme, die dem folgenden Harmonieengewebe das Grundbild gewährt, der Strom des Gesanges hier ohne äufsere Unterbrechung fortgeleitet, sondern das Folgende stellt sich, völlig gesondert, neben das Vorangegangene; selbständig zwar, aber in sinniger, harmonischer Beziehung dennoch bedeutsam mit ihm verbunden. So bewegt der erste Abschnitt des Gesanges sich in der versetzten phrygischen Tonart (A mit der kleinen Secunde); wie nun seinen Worten: „Ich sprach: Herr sei mir gnädig" die folgenden sich anreihen „heile meine Seele," eben in jener Reihe von Dreiklängen, deren wir zuvor gedachten, beginnt der Gesang in den mittleren Stimmen mit dem zart ausgehauchten Dreiklange von C, gegründet auf die kleine Oberterz von dem Grundtone des unmittelbar ihm vorangegangenen Zusammenklanges (auf A mit der grofsen Terz.) Dadurch zugleich tönt uns die der phrygischen Tonart eigene, mixolydische Beziehung entgegen; denn

---

[1]) *S. Beispielsammlung. I. A. 1.*

dem, in der natürlichen Tonreihe zum zweiten Male geschärft wiederkehrenden Grundtone, wenn er die grofse Terz (den phrygischen Grundton) aus sich erzeugt hat, folgt sodann seine Oberquinte, die kleine Terz des ihr vorangegangenen Tones (der mixolydische Grundton), und in dieser Folge beruht beider Tonarten Verwandtschaft, wie schon früher entwickelt worden. Heller, kräftiger bricht in das Phrygische seine ionische Beziehung hinein, die seines Grundtons zu seiner grofsen Unterterz; sie hat unser Meister dem Schlufssatze seines Gesanges vorbehalten; milder ertönt die mixolydische, hier wie eine Friedensahnung, welche dem Betenden, Heilung seiner Seele Erflehenden, die Erhörung seines Gebetes verkündet.

Aber auch den Ausdruck des Gefühles tiefer Verlassenheit, wo des Herrn Nähe mangelt, hat Gabrieli für die Worte gefunden: „kehre dich wieder zu uns endlich Herr," und ebenfalls durch eine besondere, seiner Zeit ungewöhnliche, harmonische Beziehung. Oefter im Fortgange dieser Darstellung ist bemerkt worden, dafs ein jeder Schlufs in den Kirchentönen durch den harten Dreiklang erfolge, dafs in diesem eine Beziehung auf die nächstvorangehende Tonart anklinge, ein gemeinsames, alle umschlingendes Band darin kund werde. Hier schliefst Gabrieli den weichen Dreiklang auf E an den vorangehenden gleichartigen, auf A; mit der kleinen Terz dieses lang austönenden Zusammenklanges ist jene wohlthätige, beruhigende Beziehung ausgetilgt, die Töne verhallen, wie in fruchtloser, getäuschter Sehnsucht: ein Gefühl, zu herbe vielleicht für ein frommes Gebet, wäre es nicht vorübergehend, und gemildert bald durch das Folgende. Denn unser Meister läfst alle Töne seines Zusammenklanges, den höchsten (e) ausgenommen, verklingen; diesem aber, der eine Weile einsam, und nun auch ersterbend fortgetönt hat, baut er wieder den harten Dreiklang von A unter, den früheren, herben Eindruck sänftigend.

Die heiterste Verwandtschaft des Phrygischen, die ionische, anklingen zu lassen, hat Gabrieli dem Schlusse seines heiligen Liedes vorbehalten: da aber tritt sie auch verklärend ein, das Ganze mit himmlischem Lichte überglänzend. Es ist bei den Worten: „deine Gnade sei mit uns Herr, wie wir auf dich hoffen." Auch hier wiederum vereint sich, dem Kunstwerke das Gepräge des Heiligen, Kirchlichen verleihend, Gebet und Erhörung: das Flehen um göttliche Gnade wird ausgesprochen, und schon umwallt auch ihr reiner, beseligender Strom den Betenden. Zu wiederholen, wie jene Verwandtschaft beider Kirchentöne sich darstellt, wäre nicht erforderlich, da es erst kurz zuvor gesagt worden ist; doch knüpft an die Art, wie sie eben hier eingeführt wird, sich eine für Gabrieli's Art und Kunst nicht unwichtige Betrachtung, welche daher alles um ihrentwillen Wiederholte entschuldigen möge.

Der Gesang, den wir so eben betrachten, bewegt sich in der versetzten phrygischen Tonart; in F also, als der grofsen Unterterz ihres Grundtons A, würde ihre ionische Beziehung sich darstellen. So aber nicht in dem uns vorliegenden Gesange. In denselben Tonverhältnissen zwar, doch nicht in derselben Tonhöhe wird die Verwandtschaft ausgesprochen; denn dem weichen Dreiklange auf *G* folgt der harte auf *Es*, der grofsen Unterterz seines Grundtons. In dem Umfange von *G* und seiner Oberoctave daher wird hier das Phrygische gedacht; und dafs dem so sei, zeigt sich deutlich durch den bald darauf erscheinenden Ton *as*, die kleine Obersecunde von *G*, bezeichnend als solche mithin für die phrygische Leiter, wenn jener Ton als ihr Grundton gedacht wird. Der Ton *as*, so haben wir in unseren vorangehenden Untersuchungen gefunden, liegt nicht in dem Kreise derjenigen Hülfstöne, welche durch die harmonische Entfaltung der Kirchentöne eingeführt waren; er ist um defswillen in dem früher entwickelten Sinne ein chromatischer, und wir finden nach allem diesem bei unserem Meister in einem heiligen Gesange, dem wir aus vielen Gründen mit voller Ueberzeugung diesen Namen beigelegt haben, eine Wendung, die wir als unkirchlich bezeichnen müfsten. Allein seine Rechtfertigung ergiebt sich

dadurch, dafs er ja nicht ein Tonverhältnifs eingeführt hat, das dem diatonischen Klanggeschlechte an dem Orte widerspräche, wo es sich zeigt, dafs sein fremder, umgefärbter Ton ihm nur dazu dient, in der von ihm gewählten Tonart eine ihr eigenthümliche Beziehung nachdrücklich zu bezeichnen; eine solche, die eben an dem Orte, wo er sie hat erscheinen lassen, nicht erwartet werden konnte: und in dieser Gestalt darf das auch bei ihm hervortretende Chromatische nicht der Unkirchlichkeit beschuldigt werden. Es ist ein anderes, als das des Cyprian de Rore, dessen Streben dahin gerichtet war, die Grenzen der bestehenden Tonarten zu erweitern; denn Gabrieli will ihren Geist, ihr Wesen auch unvermuthet hervorbrechen lassen durch seine Neuerung.

Betrachten wir die Kirchentöne in ihrer Versetzung, dem sogenannten weichen Systeme der alten Tonmeister, so drängt sich uns bald die Bemerkung auf, dafs in dieser Gestalt sie an ihrem äufsersten Grenzpunkte, dem Phrygischen, eine Ausweichung zulassen, welche ihnen fehlt, wenn sie in ihrer ursprünglichen Tonhöhe (dem harten Systeme) sich bewegen. Wir gewinnen diese Ueberzeugung, wenn wir den Kreis von Hülfstönen uns zurückrufen, der den alten Tonkünstlern regelmäfsig zu Gebote stand. Aus dem weichen Systeme war nämlich der Ton *es*, das um einen Halbton erniedrigte *e*, die Unterquinte des diesem System eigenen *b*, übergegangen mit ihm auch in das harte; aus diesem wiederum in jenes die Töne *fis*, *cis*, *gis*, deren Ursprung wir bereits ausführlich betrachtet haben. Dem einen, wie dem andern gemeinschaftlich in der Kunstübung, dienten diese Hülfstöne jenen mannigfachen Anklängen, durch welche man das Gefühl der Verwandtschaft der Kirchentöne lebendig zu erhalten liebte. Jener letzte Ton nun, *gis*, nicht sowohl als aeolischer Unterhalbton, sondern vielmehr, sofern man ihn betrachtete als die auf das Aeolische zurückweisende grofse Terz des ursprünglichen phrygischen Grundtons, gewährte dem versetzten phrygischen (A♭) den Unterhalbton, durch den es in das Ionische sich zu verwandeln vermochte; eine Verwandlung, deren Möglichkeit ohne einen neuen, zufällig erhöhten Ton *(dis)*, dem Phrygischen auf seiner ursprünglichen Tonhöhe abgeht. Eine nahe Veranlassung zu einer Erhöhung dieser Art, damit, hier wie dort, man sich mit gleicher Freiheit bewegen könne, bot offenbar diese Betrachtung. Auch diesen zufällig erhöhten Ton finden wir in unseres Meisters älteren Werken einige Mal angewendet, namentlich in seinem sechsstimmigen Miserere vom Jahre 1597; anscheinend in dem zuvor beschriebenen Sinne, um das Phrygische in das Ionische zu verwandeln, um den phrygischen Tonschlufs — abfallend im Basse durch die kleine Obersecunde in den Grundton, aufsteigend in der Oberstimme durch die kleine Oberseptime des Grundtons zu dessen Octave, und dem schliefsenden harten Dreiklange den Sextenaccord voranstellend — auch eine Quinte höher in den Tönen *c*, *h*, darzustellen, wozu es der grofsen Oberterz dieses letzten Tones, *dis*, bedurfte. Allein durch andere Stellen giebt dieser Gesang zu erkennen, dafs es dem Meister hier nicht sowohl angelegen gewesen sei, die gewählte Tonart (die ursprüngliche phrygische) nach allen Seiten hin zu entfalten, als überhaupt sich neuer Ausdrucksmittel zu bedienen, sollten sie auch dem diatonischen Systeme fremd sein. So schreitet er durch drei halbe Töne fort, diesen Gang in drei Stimmen nachahmend: er schreibt die verminderte Quarte vor im Absteigen *(c, gis; f, cis)*, und auch diese melodische Wendung läfst er nachahmend in drei Stimmen vernehmen; er wird dadurch, obgleich eben hier keine fremden Hülfstöne anwendend, chromatisch im engern Sinne; ja sofern er (wenn gleich an verschiedenen Orten) den Ton *dis* auch als *es*, den Ton *gis* auch als *as* anwendet, dürfte man ihn enharmonisch nennen. Wie dieser Gesang die ersten Keime der in seinen späteren Werken hervortretenden Kunstrichtung enthalte; wie er,

obgleich würdig und ernst, den heiligen Worten eng sich anschliefsend, doch an die Grenzen des Gebietes kirchlicher Tonkunst im älteren Sinne streife, einerseits den Verfall dieser Kunst, aber auch das Aufblühen einer neuen eigenthümlichen Anschauung des Lebens der Töne andeute — alles dieses werden wir näher betrachten in dem besonderen Abschnitte, den wir den spätern Werken unseres Meisters widmen. Sofern wir ihn nach neuen, dem Diatonischen fremden Ausdrucksmitteln streben sehen, kann uns schon hier nicht entgehen, dafs er, dessen Gesänge die reichste, bedeutsamste Entfaltung der Kirchentöne darlegen, auch schon deren Verfall erkennen lasse. Dafs eben in dem Phrygischen, an der Grenze der quintenweisen Beziehung der kirchlichen Tonarten, dieser Verfall am frühesten hervortrat, ist leicht erklärlich. Unser Meister zwar erkannte noch den innigen Zusammenhang dieser Tonart mit der ionischen, er legte auf die bedeutungsvollste Weise ein Zeugnifs davon ab in seinen Werken; seine Nachfolger dagegen, die nur an seine Neuerungen sich hielten, empfanden in dem Aufhören dieser quintenweisen Beziehungen eine beengende Schranke; die Lehre ihrer Zeit, welche die dem Phrygischen eigenthümlichen Ausweichungen nicht aus dessen innerem Wesen herleitete, sondern sie nur als Abweichungen bezeichnete, veranlafste leicht zu Versuchen, Lehre und Ausübung mit einander auszugleichen, und das immer mehr sich verlierende lebendige Gefühl von dem Wesen der Kirchentöne führte im Verfolge dieser Ausgleichungen endlich unser heutiges diatonisch-chromatisches System herbei.

Wir kehren zurück zu der Betrachtung der älteren kirchlichen Gesänge Gabrieli's. Der dritte aus der frühesten Sammlung derselben [1]), den wir dieser Betrachtung gleich anfangs vorbehielten, ist zehnstimmig: ein tiefer, ein hoher Chor zu fünf Stimmen wechseln zuerst mit einander, dann vereinen sie sich zu vollem harmonischen Gesange. Als ein Beispiel der Behandlung solcher Wechselchöre, und des Sinnes, in welchem Gabrieli die Choralkunst geübt, haben wir ihn gewählt. Wird hier die Choralkunst genannt, so haben wir dabei nicht jene einfach harmonische Behandlung geistlicher Lieder im Sinne, wie die evangelische Kirche sie liebt, jenes unbedingte Vorherrschen einer Gesangsweise, die in harmonischen Zusammenklängen ihr inneres Leben ausströmt. Wir setzen die Choralkunst hier der Fugenkunst entgegen; wie ein melodischer Grundgedanke in dieser durch mehre, kunstreich in einander gewebte Stimmen entfaltet wird, so in jener die Tonart als solche: die Tonreihe, in der sie erscheint, die mannigfachen Verhältnisse ihrer Glieder zu ihrem Grundtone, die Beziehungen, welche dadurch zu anderen, verwandten Tonreihen sich bilden; so dafs hienach die Tonart als harmonischer Grundgedanke (Motiv) des Ganzen hervortritt. Wie aber innerhalb der einfachen Reihe von Tönen, in welcher die Tonart erscheint, die Melodie durch den Wechsel der harmonischen Beziehungen jener Glieder derselben gebildet wird; wie ein mehrstimmiges Tongewebe, wenn auch zumeist durch einen harmonischen Grundgedanken beherrscht, doch wiederum in seinen einzelnen Theilen einen Wechsel solcher Art, einen melodischen also, darstellt, geregelt durch gemeinsame Beziehung; wie ein solches Gewebe daher durch den Verein verschiedener Melodieen erst wirklich in das Leben treten kann: so ist augenscheinlich auch hier das Melodische nicht ausgeschlossen, nur dafs es nicht das Bewegende, das Regelnde ist, sondern wie es dort herrschte, hier aus dem durch den harmonischen Grundgedanken geleiteten Stimmvereine lebendig hervorblüht, in dem Zusammenklange aller Stimmen erst wirklich erscheint, in der einzelnen, gesangreich und fliefsend wie sie sein möge, nicht völlig zur Anschauung kommt. Diese durch

---

[1]) *S. Beispiel I. A. 2.*

das Ganze verhüllt hindurchscheinende Melodie, die eben nur erschlossene Blüthe des Gesanges, gewährt heiligen Liedern dieser Art aus früherer Zeit jenen geheimnifsvollen Reiz, der für die Verkündigung der tiefsten Geheimnisse heiliger Worte durch die Tonkunst diese Behandlung vorzüglich geeignet macht. Die Worte, auf welche Gabrieli sie hier angewendet hat, sind die fünf ersten Verse des drei und sechzigsten Psalms, ein frommes Gebet, wie es die zuvor betrachteten Gesänge darstellen. „Gott du bist mein Gott, frühe wache ich zu dir — es dürstet meine Seele nach dir, mein Fleisch verlanget nach dir — in einem trockenen und dürren Lande, wo kein Wasser ist — daselbst sehe ich nach dir in deinem Heiligthume, wollte gerne schauen deine Macht und Ehre — denn deine Güte ist besser denn Leben. Meine Lippen preisen dich. Daselbst wollte ich dich gerne loben mein Leben lang, und meine Hände in deinem Namen aufheben." — Die gewählte Tonart ist die aeolische in ihrer ursprünglichen Tonhöhe. Ein regelmäfsiger Wechselgesang, in welchem der tiefere Chor beginnt, eröffnet das Ganze; ohne fugenartige Behandlung im engeren Sinne, zeigt dieser Chor vorübergehende, aber nicht ohne Bedeutsamkeit eingeführte Nachahmungen, im Gegensatze gegen den höheren, welcher rein harmonisch dahinströmt. Nur in den Schlufs des vorhergehenden Chores tritt erst jeder folgende ein; in die verhallenden, tiefen Töne des beginnenden mischen sich leise die hellen Klänge des höheren, welche allmählig anschwellend, während jene ersterben, dann im vollen Glanze allein vorherrschen; wiederum bauen sich die milden, tiefen Laute des andern Chores, den sanft ausgehauchten, helleren Klängen des höheren unter, sie endlich in ihr ernstes Dunkel verhüllend. Der beginnende tiefe Chor hält die Tonart zu Anfange, dem Sinn der heiligen Worte gemäfs, in ihrer herberen Beziehung zu der phrygischen fest; dann, wie der höhere eintritt, der Ausdruck der Bedürftigkeit, der Trauer, aber auch der Sehnsucht wächst, klingt vorübergehend die dorische, mixolydische, ionische Verwandtschaft an, die Hoffnung inmitten des innigen Flehens; Wort und Ton aber vereinen sich bei der Stelle: „denn deine Güte ist besser als Leben" zu dem Ausdrucke des lebendigsten, kräftigsten Glaubens. Der höhere Chor hat im dorischen Tone geschlossen, der tiefere stimmt nunmehr den mixolydischen, dadurch ungezwungen vorbereiteten Dreiklang an, der höhere mischt hier zum ersten Male durch einen gleichen Eintritt seine Töne dauernd mit jenem; in der kräftigsten Tonfülle hebt jene heitere Beziehung sich hervor, prägt den Sinn der heiligen Worte auf das Eindringlichste in unser Gemüth: beide Chöre strömen nun in raschem Wechsel, lebendigem Ineinandergreifen, endlich vereint dem Schlusse zu.

Bisher haben wir die frühesten heiligen Gesänge unseres Meisters betrachtet, sofern sie als Gebete sich darstellen, und seine eigenthümliche Art den phrygischen und aeolischen Kirchenton zu behandeln, daran kennen gelernt. Wir gehen nunmehr über zu seinen um zehn Jahre später erschienenen Werken, die in der früheren Sammlung übrigen zwei geistlichen Gesänge für jetzt übergehend, ungeachtet der eine als Lobgesang, der andere als Verkündigung sich darstellt, und also eine Betrachtung besonderer Art sich daran würde anknüpfen lassen. Denn es scheint angemessener — da jene Gesänge gegen die zehn Jahre späteren gehalten, nicht eben eine abweichende Art der Behandlung darlegen — zunächst die gleichartigen der späteren Sammlung, die Bittgesänge also, uns näher vorüberzuführen.

Zwei dieser Gesänge heben wir demnach heraus, in welchen die sinnreiche Auffassung der mixolydischen Tonart unsere Aufmerksamkeit verdient. Nahe verwandt, dennoch aber innerlich entgegengesetzt, erscheinen das Mixolydische und das so eben näher betrachtete Phrygische. Nahe verwandt,

denn sie theilen dieselbe Beziehung, das Hinneigen zum Ionischen; wie dieses auf der natürlichen Tonfolge, dem an der Grenze derselben nahe zusammengerückt erscheinenden harten Dreiklange beruhe, ist vor Kurzem wiederholt erläutert worden. Aber auch innerlich entgegengesetzt erscheinen beide Tonarten, eben durch die Art wie jene ihnen gemeinsame, eigenthümliche Beziehung in sie hineintritt. Der mixolydische Grundton entspringt, einem durch alle Tonarten hin bis zur phrygischen gleichmäfsig waltenden Gesetze zufolge, unmittelbar aus dem ionischen; die Gliederung der mixolydischen Tonreihe führt durch die ihr wesentliche, auf dem harten Dreiklange ruhende kleine Septime mächtig zurück auf ihn; leicht und natürlich erscheint hier das Aufstreben nach dem Ionischen, einem sanft wachsenden Lichte gleich tritt sein hellerer Glanz hinein in den milderen des Mixolydischen. Das Phrygische, gegründet auf den weichen Dreiklang, herbe abfallend in seiner melodischen Gliederung durch die kleine Secunde, wenn auch kühner aufstrebend durch die kleine Septime bei wesentlichem Mangel des Unterhalbtons, trägt ein düsteres, ernst feierliches Gepräge; unmittelbar weis't sein Grundton zurück auf das weiche, klagende Aeolische, durch dessen eigenthümlichen Ausdruck sein herber Ernst gemildert wird. Tritt nun das Ionische hinein, als nächste Beziehung, in das Phrygische, so wird es plötzlich überstrahlt von hellem Glanze und verklärt, es erscheint alles in ihm verwandelt und erneuert. Ist aber, was beide Tonarten einander nähert, hienach eben wiederum dasjenige, was sie eigenthümlich von einander sondert, so offenbart diese Sonderung sich noch mehr in ihrer allgemeinen Beziehung zu ihren Verwandtschaften. Alle Ausweichungen des Phrygischen ohne Ausnahme sind erheiternde; sie sänftigen seinen düsteren Ernst, wie die nach dem weichen Aeolischen, sie überglänzen es mit hellerem oder milderem Lichte, wie die ionische, die durch dasselbe vermittelte mixolydische: eine trübe Einfassung bringt uns heitere Bilder entgegen. Das Mixolydische, durch die fortwährend ausgesprochene, in seinem eigentlichen Schlusse fortklingende ionische Beziehung trägt im Ganzen das heitere Gepräge gestillter Sehnsucht; seine Neigung jedoch zum Dorischen, die auf die vorbeschriebene Art vermittelten phrygischen Anklänge, tragen heiligen, ja feierlich trüben Ernst hinüber in jene heitere Einfassung. So stehen denn beide Kirchentöne in ihren Grundbeziehungen sich völlig entgegen, und eben diesen Gegensatz hat unser Meister, die eine wie die andere wählend als Grundton für Bittgesänge, geistreich und sinnig aufgefafst.

So zuerst in einem achtstimmigen, dem Inhalte zufolge der Passionszeit angehörigen Gesange, obgleich er nicht in die Liturgie ausdrücklich mit aufgenommen ist [1]). „O Herr Jesu Christ, ich bete dich an, der du an das Kreuz für uns geschlagen, mit Galle und Essig getränkt wurdest; ich flehe dich an, lafs deine Wunden meiner Seele Arznei, und mein Leben sein." Zwei Chören, einem hoher, dem andern tiefer Stimmen, hat der Meister diese Worte zugetheilt; bald sind Beide gegenübergestellt, bald kräftig ineinandergreifend verwoben. Schon sein Inhalt theilt diesen Gesang in zwei Abschnitte. Anbetung der erste, demüthiges Hinsinken, gläubiger Aufschwung zu dem Geber aller Gnade. Hier ist anfangs die ionische Beziehung die vorwaltende; eine jede andere, durch Verflechtung der Stimmen herbeigeführte wird durch sie bald verdrängt. Dann aber tritt das Bild des verwundeten, für unsere Sünde geschlagenen Erlösers mächtig vor die Seele; die feierlich ernste dorische Beziehung, die sanft trauernde aeolische, die herbe phrygische treten nun überwiegend hervor; bei dem Worte *felle*, wo die Stimmen zu einem aeolischen Schlusse sich hinneigen, wird der grofsen Terz des Bafstons *E*, *(gis)* dessen kleine Sexte *(c)*

---

[1]) *Beispiel I. A.* 3.

verbunden, deren Herbheit vielleicht malerisch auf das dabei ausgesprochene Wort „Galle" hindeuten soll. So bildet sich der Uebergang zu dem zweiten Abschnitte, dem Bittgesange. Eingeleitet wird er durch die Worte *„te deprecor"* ich flehe dich an. Dreimal treten sie hinein in die Wechselgesänge des höheren und tieferen Chores in synkopischer Aufhebung des Maafses, und eben dadurch gegen jene, in welchen alle Stimmen gleichmäfsig mit einander sich fortbewegen, den entschiedensten Gegensatz bildend; inniges, flehentliches Anstreben in dem „ich flehe dich an," ruhiges, demüthiges Aussprechen des Inhaltes der Bitte in den Worten: „lafs deine Wunden meiner Seele Arznei sein." Bedeutsam sind in diesem Wechsel der Chöre verschiedene Tonarten in übereinstimmender Tonhöhe entgegengesetzt, so wie gleichnamige in verschiedener; mit den alten Tonlehrern zu reden: das harte dem weichen System. Aus dem Dorischen entwickelt sich hier das versetzte Aeolische, das mit ihm gleichen Umfang theilt; das weiche Phrygische, dessen Grundton so leicht in das ursprüngliche hinüberführt, stellt sich dort diesem entgegen; das Aeolische leitet in das Ionische, so wie dieses (in die mixolydische Tonhöhe versetzt) in das Dorische leicht hinüber. Wie aber die zufällige grofse Terz auf dem dorischen Grundtone zugleich der Unterhalbton ist des, in das Ionische, verwandelten Mixolydischen, so wird die Rückkehr in die Grundtonart dadurch wiederum vermittelt; das heitere Licht des Ionischen, eine Weile zurückgedrängt, strahlt wiederum dauernd hervor; der streng mixolydische Schlufs hält diese Beziehung fest. Das Kreuz ist nicht mehr allein das Werkzeug der Marter des geliebten, bitter leidenden Erlösers, sondern auch seiner Erhöhung, sein Anblick tilgt die schmerzlichen Wunden der Seele, das Leben blüht hervor aus dem Tode. Das Gebet ist erhört, denn der Herr ist erhöhet in dem Herzen, und welche an ihn glauben werden nicht sterben, sondern das ewige Leben behalten.

Der zweite jener Bittgesänge, die wir gewählt haben, Gabrieli's Behandlung des Mixolydischen daran kennen zu lernen, ist aus dem hundert und zweiten (Vulg. 101.) Psalm, und dessen zweiten und dritten Verse entlehnt [1]). Die katholische Kirche bedient sich desselben Mittwoch's in der Leidenszeit; die Vorlesung des drei und funfzigsten Kapitels aus dem Jesaias geht ihm voran, die Prophezeiung von dem Herrn, der unsere Krankheit und Schmerzen getragen, auf dem die Strafe liegt, damit wir Friede hätten; ihm folgt der Bericht von der Kreuzigung des Herrn nach dem Lukas, ausgezeichnet vor den Erzählungen der andern Evangelisten durch die tröstliche Verheifsung an den reuigen Schächer. Die Worte unseres Gesanges, die früher auch und später an der Feier desselben Tages durch Gesang und Gebet hinklingen, lauten also: „Herr höre mein Gebet, und lafs mein Schreien zu dir kommen: verbirg dein Antlitz nicht vor mir in der Noth, neige deine Ohren zu mir; wenn ich dich anrufe, so erhöre mich bald." Zehn Stimmen hat unser Meister hier in zwei fünfstimmige Chöre geordnet, den beginnenden nur um Weniges tiefer gehalten, als den anderen. Aeltere Tonlehrer würden hier das Mixolydische mit dem Hypomixolydischen verbunden antreffen; denn der Tenor des höheren Chores bewegt sich zwischen dem mixolydischen Grundtone und dessen Oberoctave, der des tieferen zwischen dessen Unterquarte und Oberquinte. Der Ausdruck gläubiger Zuversicht, und in ihm heilige Feier und Würde liegt in der gleich anfangs hervortretenden ionischen Beziehung; ein eigenthümliches Leben offenbart sich in dem Verhältnisse der oberen Stimme jeden Chores zu den übrigen. In dem tieferen, beginnenden Chore, tritt sie ihnen nach, in dem höheren geht sie ihnen voran: während dort auf dem Worte *„exaudi"*

---

[1]) *Beispiel I. A.* 4.

(erhöre) der volle Chor den ionischen Dreiklang anschwellend bereits hat ertönen lassen, schwingt, ihm nachfolgend, die Oberstimme mit anwachsender Stärke sich hinauf von dem Grundtone in dessen Oberquarte; melodisch und harmonisch gleich bedeutsam strahlt die Tonart hervor. So nun tönt wiederum in den Schlufsfall des beginnenden Chores die Oberstimme des höheren zuerst hinein, die übrigen sich nachziehend; diesen folgen die vier tieferen Stimmen des zweiten Chores, ihnen endlich dessen Oberstimme. Dreimal hebt in diesem vollen Chorgesange die Betonung des Wortes *exaudi* sich bedeutsam hervor. Mit ihm schwingt die erste Stimme des höheren Chores sich auf zu dem mixolydischen Grundtone, von dessen Dreiklange begleitet; ihr folgt dessen zweite Stimme, zu dem Dreiklange des Ionischen dessen Grundton berührend; kühner noch strebt zu diesem die höchste Stimme des tieferen Chores empor, doch läfst die Wendung des Basses nun den aeolischen Dreiklang zu ihm ertönen. Das Ohr, in die Fülle dieser Klänge versunken, diese nachdrücklichen, wechselnden Betonungen vernehmend, glaubt getäuscht einem dreifachen Chore, statt einem doppelten, sich gegenüber. Wir haben an dem beginnenden Chore ein auffallendes Beispiel derjenigen Art von Modulation, die wir als „verwandelnde" früher bezeichneten. Seine Wendung nach *g*, dem mixolydischen Grundtone, wird durch Einführung von dessen kleiner Terz *(b)* eine Ausweichung in das versetzte Dorische, das den Grundton mit dem Mixolydischen theilt; der in den Schlufsfall des tieferen Chores eintretende höhere wird dadurch befähigt jene letzte Tonart wiederum in ihrem ursprünglichen Umfange darzustellen; dann aber, ausweichend im engeren Sinne, führen beide vereinte Chöre durch das Aeolische sie hinüber zu dem ursprünglichen Dorischen. In dem folgenden Wechsel beider Chöre geschieht abermals, was wir in dem zuvor betrachteten Gesange wahrnehmen; die Darstellung gleicher Tonarten in verschiedenen Tongrenzen. So wendet sich der obere Chor, nach dem gemeinschaftlichen Ruhepunkte beider, mit den Worten: „und lafs mein Schreien vor dich kommen" hinüber in das Aeolische; dessen Grundton *a* ergreifend, dieselben Worte wiederholend, schreitet der tiefere zurück nach *d*; indem er jedoch die kleine Sexte dieses Tones, *b*, anwendet, welche dem Aeolischen eigenthümlich ist, stellt er wiederum diese Tonart dar, dem beginnenden Chore auf eine Weise nachklingend, wie es eben nur in den Kirchentönen möglich ist. Zugleich aber wird durch diese Wendung der Rückschritt in das Mixolydische vorbereitet, dessen Grundton die Unterquinte des versetzten Aeolischen ist. Die Grundstimme des höheren Chores ergreift, einsam zuerst in den Schlufs des tieferen hineinrufend, den Grundton seines letzten Zusammenklanges; mit lautem, mächtigem, einmüthigem Rufe folgen ihr dann beide vereinte Chöre, in vollstimmiger Pracht den mixolydischen Dreiklang um sie herbreitend; nur der tiefere Tenor des zweiten Chores sondert sich aus von diesem, einzeln eingreifend in den Gesang der Grundstimme des ersten, die er nachahmt, und so wiederum treten in dem Folgenden zwei andere Stimmen des höheren Chors zu einander in ein ähnliches Verhältnifs: überall, auch wo vereinte Chöre ein gemeinsames Leben darstellen, entwickelt irgend ein Besonderes sich bedeutungsvoll in diesem. Ein solches lebendiges Ineinandergreifen der beiden Chöre, der einzelnen Stimmen, und dieser wiederum in die Chöre, bezeichnet diesen Gesang vor allen andern, und am Grofsartigsten tritt es hervor gegen den Schlufs des Ganzen, wo eines immer näher dem andern sich anschliefst in dringendem Flehen: „wenn ich dich anrufe, so erhöre mich bald." Hier nun — wie auch in anderen heiligen Gesängen Gabrieli's — schwebt in ihren äufsersten Tönen die höchste Stimme des oberen Chores, während die übrigen das Maafs festhalten, über ihnen, es synkopisch aufhebend; auf den Wellen ihres Tonstroms sich wiegend, ihr stürmendes Anstreben beherrschend: ein grofsartiger, in die lebhafte Bewegung eben des gegenwärtigen Gesanges ernste Ruhe hineintragender Ausdruck. Diese

lebhaftere Bewegung auch hat unsern Meister hier zu dem ungewöhnlicheren, vollen mixolydischen Schlusse hingeleitet: die kleine Terz (*b*) über dem Grundtone weis't hinüber in das Dorische, doch der letzte Zusammenklang nimmt die grofse (*h*) wieder auf; in ihr klingt das Gefühl der Grundtonart um so mehr ungetrübt an, als bereits im Beginne die ionische Beziehung so mächtig und bedeutsam hervorgehoben war, und durch das Ganze wiederholt ertönte. So, durch seinen ganzen inneren Bau, durch seine Stellung bei dem Gottesdienste, gewinnt dieser heilige Gesang eine eigenthümliche, tiefe Bedeutung. Wie der Herr einst auf den Wellen des stürmenden Meeres gewandelt, so schwebt er siegend am Kreuze über den Schmerzen des Todes; der gläubigen Zuversicht, die zu ihm sich erhebt, stillt er die bangen Zweifel, verkündet ihr Worte des Friedens: darum dafs seine Seele gearbeitet hat, sieht er seine Lust und hat die Fülle, die Menge ist ihm zur Beute gegeben, und die Starken zum Raube.

Die Betrachtung dieses Bittgesanges, des bewegtesten unter allen, die wir von Gabrieli besitzen, bahnt uns den Uebergang zu seinen Lobgesängen, da sie im Ausdruck, in der Behandlung, ihm sich zunächst anschliefsen. Wir wählen unter der Menge derselben fünf heraus, da eben sie in leichter Uebersicht uns zeigen können, was alle anderen auszeichnet.

Zuerst sei hier das Responsorium des zweiten Ostertages erwähnt: [1]) „Er ist auferstanden der gute Hirte," dessen wir in der Beschreibung der kirchlichen Feier bereits ausführlich gedachten. Das Halleluja zieht sich hin durch diesen Gesang, seine einzelnen Abschnitte trennend, und ihn beschliefsend; in dem eigenthümlichen Verhältnisse zu dem Ganzen, das er ihm gegeben, zeigt Gabrieli, in welchem Sinne er kirchliche Lobgesänge aufgefafst habe. Auch hier hat er zehn Stimmen in zwei fünfstimmige Chöre gesondert, einen höherer, den andern tieferer Stimmen. Kühn aufstrebend in den weiteren Tonverhältnissen der Quinte und Octave, verkünden, einander nachahmend, die einzelnen Stimmen, in dem höheren Chore zuerst, dann in dem tieferen, in beiden vereinten Chören zuletzt, die Auferstehung des Erlösers; ein kurzer, bewegter, durch die Drei geregelter Satz wiederholt diese Kunde; beide Chöre nunmehr greifen nachahmend in einander; endlich tritt die höchste Stimme ihnen einzeln nach, indem sie die Unterstimme ihres Chores (einen Tenor) nachahmt; während sie über dem Ganzen beherrschend schwebt, wird auch hier die Täuschung erregt, als trete ein dritter Chor hinzu. Nun folgt das Halleluja, aber nicht jubelnd; feierlich gemessen steigen die Oberstimmen der mit ihm wechselnden Chöre die diatonischen Stufen hinauf und hinab, als solle in den Schwung des Lobliedes heiliger Friede und Ernst durch sie einkehren, das hohe, geheimnifsvolle Wunder der Auferstehung in tiefer Anbetung gefeiert werden. So ist das Halleluja auch ferner zwischen die Hauptabsätze des Gesanges hineingewoben, im Gegensatze gegen das kühnere Hinauf- und Herabschwingen der Melodie in denselben; in diesem Sinne beschliefst es endlich das Ganze. In der Grundtonart desselben, der versetzten dorischen, ist die Neigung zum Aeolischen, Mixolydischen und Ionischen die vorherrschende. Eine Wendung nach A mit vollem Schlusse würde (mit Rücksicht auf den Grundton des Ganzen, G mit kleiner Terz) uns eine Ausweichung nach dem weichen Phrygischen mit gänzlicher Aufhebung seiner Eigenthümlichkeit, völliger Verwandlung desselben in das Ionische erscheinen können, belehrte uns nicht die kurz vorangegangene Modulation nach D mit bestimmt vorherrschender grofser Sexte eines anderen; wie sie ohne Zweifel ein

[1]) *Beispiel I. B.* 1.

Uebergang ist in das ursprüngliche Dorische, nicht das versetzte Aeolische, so ist jene sich an sie schliefsende eben so offenbar eine Wendung in das ursprüngliche Aeolische, und die Bemerkung, zu welcher unseres Meisters sechsstimmiges Miserere uns früher veranlafste, findet hier nicht Anwendung.

Aehnlich ist das Verhältnifs des Halleluja in einem siebenstimmigen Gesange mixolydischer Tonart für das Pfingstfest. [1]) Er gehört zu denen, von welchen wir im Eingange erwähnten, dafs sie in der Sammlung der *symphoniae sacrae* nicht enthalten sind, die unser Meister im Jahre 1597 zu Venedig herausgab, und den vier Söhnen des Marcus Fugger zueignete. Zuerst findet er sich in dem zweiten Theile einer unter gleichem Titel zu Nürnberg bei Paul Kaufmann in den Jahren 1598 und 1600 erschienenen Sammlung geistlicher Gesänge deutscher und italienischer Meister; in einer ebenfalls gleichnamigen Sammlung sodann, welche Kaspar Hafsler um 1613 ebendaselbst herausgab, sämmtliche, in beiden Theilen der früheren zerstreuten Werke Gabrieli's, im Ganzen sechs und zwanzig, darin zusammenfassend. Wahrscheinlich kam er durch Hans Leo Hafsler, des Herausgebers Bruder, Gabrieli's Freund, vielleicht als ein Geschenk, nach Deutschland, und erschien defshalb früher dort, als in des Meisters Vaterstadt. Entschiede auch nicht das erste Jahr seiner Bekanntmachung (ist es schon das letzte des sechzehnten Jahrhunderts,) so würde doch sein ganzer innerer Bau uns veranlassen ihn der früheren Periode Gabrieli's angehörig zu halten.

Die ihm zu Grunde liegenden Worte zeigen eine ähnliche Anordnung, ein gleiches Hineingreifen des Halleluja, als das so eben betrachtete Responsorium. „Heute sind vollendet die Tage der Pfingsten, Halleluja: heute erschien feurig der heilige Geist den Jüngern, Halluja: und gewährte ihnen die Gaben der Gnade, Halleluja: und sandte sie aus in die ganze Welt, zu predigen und zu bezeugen, dafs wer glaube und die Taufe empfange selig werde, Halleluja, Halleluja, Halleluja." Auch hier ist das Halleluja zwischen die einzelnen Abschnitte des Gesanges hineingewoben, und durch seine ganze Gestaltung vor ihnen ausgezeichnet. Jene zeigen kurze Sätze in geradem Tacte, theils fugirte, theils die Stimmen in Wechselchöre theilende, theils beide Arten der Behandlung verbindende; das Halleluja erscheint, durch die Drei gemessen, belebter, bewegter. Nun ist es aber hier die harmonische Behandlung, wie dort die melodische, welche bei allem erhöhten Aufschwunge, ihm des Gepräge feierlichen Ernstes leiht. In den Hauptsätzen nämlich nämlich tritt die heitere, ionische Beziehung des Mixolydischen allezeit herrschend hervor, wie es dem frohen Feste geziemt; jeder andere Anklang wird durch sie bald verdrängt, das versetzte, dann das ursprüngliche Phrygische, wie es in den getheilten Chören des dritten Abschnittes vorübergehend erscheint, dient nur dazu, jener vorherrschenden Ausweichung ein noch festlicheres Gepräge zu geben. Das Halleluja dagegen bezeichnet durchgängig der milde Ernst des Dorischen, den bewegteren Schritt des Rhythmus sänftigend; in diese Tonart wendet überall das Mixolydische gleich Anfangs sich hin, und das Aeolische wird nur ergriffen um sogleich in das Dorische zurückzukehren. Endlich behauptet auch in dem letzten Hauptsatze das Dorische den Vorrang über das Ionische, und dieses klingt erst in dem letzten Halleluja wiederum an, das aber nunmehr das Maafs nicht ferner ändert, sondern gleichen Schrittes mit dem Hauptsatze dem Ende entgegengeht. So ist durch das Ganze ein gleicher Ton har-
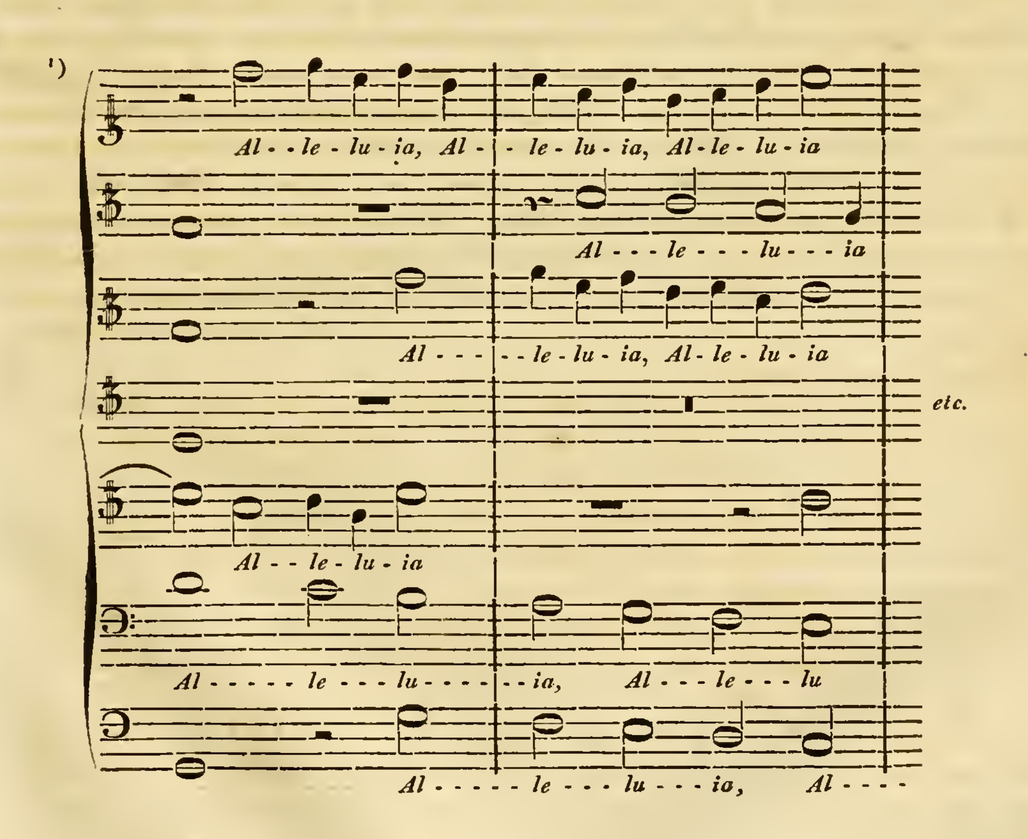
---

[1]) *Beispiel I. B. 2.*

monisch festgehalten, dasselbe erreicht, wie in dem Responsorium des Osterfestes, obgleich der Mannigfaltigkeit unbeschadet, denn es ist durch verschiedene Mittel geschehen. Die Stimmführung bei dem schliefsenden Halleluja [1]) zeigt, wenn wir die guten Tacttheile allein beachten, eine Folge von fünf Octaven zwischen zwei mittleren, von vier Quinten in den äufsersten Stimmen, beides im Absteigen, sind sie auch durch Zwischenwendungen der einen von ihnen für das Auge vermieden, durch Bindungen und Vorhalte auch für das Ohr fast durchaus vertilgt. Wollte unser Meister vielleicht durch die That zeigen, auf welche Weise ähnliche Fortschreitungen, die wir sonst niemals bei ihm antreffen, eingeführt werden dürften, der Regel ungeachtet, welche sie verbiete? Wir finden einen ähnlichen Gang bei seinem Schüler Heinrich Schütz, [2]) den Gabrieli also wahrscheinlich mit seinen Ansichten auch hierüber bekannt machte, und ihn überzeugte; eine blofse Nachläfsigkeit hat bei der offenbar hervortretenden Absichtlichkeit, bei der fleifsigen Ausarbeitung aller seiner Tonstücke, gewifs hier nicht statt gefunden.

Den höchsten Ton des Lobliedes stimmt Gabrieli an in einem Abschnitte des sieben und vierzig-
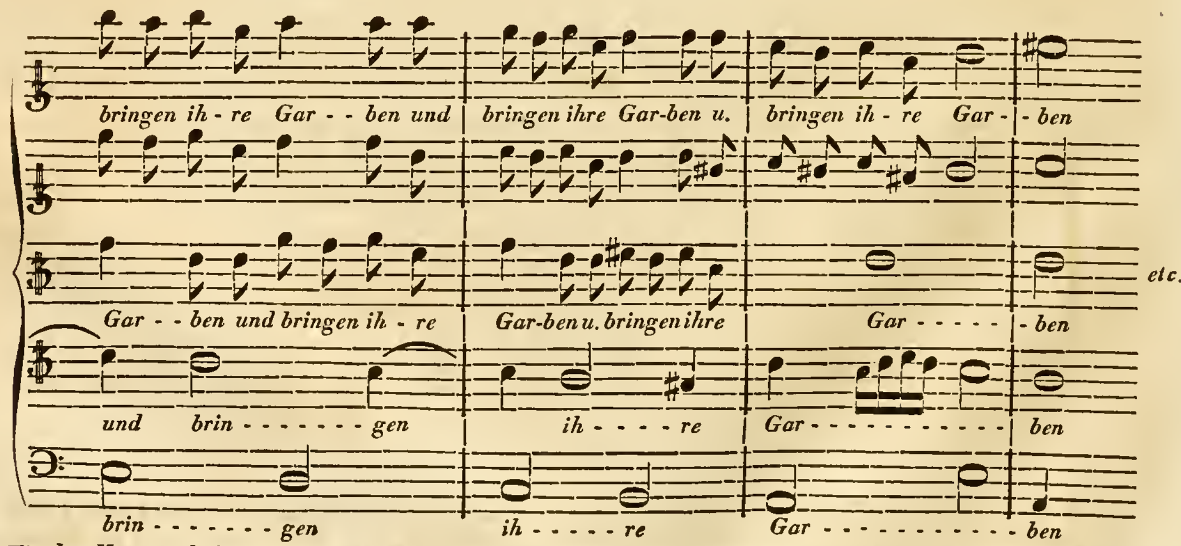
---

[1])



[2]) *S. den Schlufs des Beispiels II. A.* 8 *zum vorletzten (V.) Abschnitte des zweiten Hauptstückes im Zweiten Theile. Gänge ähnlicher Art waren in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sehr beliebt, und kommen bei den besten Meistern vor: so finden wir bei Herrmann Schein in seinem „Israel's Brünnlein" Leipzig* 1623. *den folgenden:*

sten (Vulg. 46.) Psalmes, der für das Fest der Himmelfahrt bestimmt ist. [1]) Ein Theil der Worte dieses Psalmes folgt unmittelbar dem Eingange zu dem Hochamte jenes Tages; einzelne Verse klingen durch die ganze Feier des Festes hin. „Alle Völker, frohlocket mit Händen, und jauchzet Gott mit fröhlichem Schalle. Denn der Herr, der Allerhöchste, ist erschrecklich, ein grofser König auf dem ganzen Erdboden. Er wird die Völker unter uns zwingen und die Leute unter unsere Füfse. Er erwählet uns zum Erbtheil, die Herrlichkeit Jakobs, den er liebet. Gott fähret auf mit Jauchzen, und der Herr mit heller Posaune, Halleluja!" Vier Chöre von abgestufter Höhe, ein jeder zu vier Stimmen, finden sich hier vereinigt. In kurzen Zwischenräumen tritt gleich zu Anfange dem beginnenden höchsten Chore die volle Harmonie der übrigen allmählich hinzu, die ganze Klangfülle sechzehn wesentlich wirksamer Stimmen vor dem Hörer ausbreitend; dann wirken jene vier Chöre, bald gleich vier einzelnen Stimmen gegeneinander, (meist in dem gemessenern, ruhigeren Theile des Gesanges, der durch die Zwei geregelt wird) bald treten sie, in dieser Verbindung mannigfach wechselnd, in zwei achtstimmigen Chören sich gegenüber, deren innerer Bau aber ein reges Leben aller einzelnen Stimmen zeigt, und dieses in den bewegteren, durch die Drei geordneten Abschnitten, bei den Worten: „frohlocket mit Händen" „Gott fähret auf mit Jauchzen." Endlich in dem Schlufssatze „und der Herr mit heller Posaune," lös't das Ganze sich auf in lebhafte Nachahmungen einzelner Stimmen, und ihre Verbindung zu besonderen Chören tritt gänzlich zurück; die übrigen Stimmen, in gehaltenen Tönen eine quintenweise Folge harter und weicher Dreiklänge ausstrahlend, bilden die Grundlage, auf welcher dieses rege Leben sich bewegt, eine ernste, feierliche Einfassung um jenes reiche Bild. Unwillkührlich werden wir dabei erinnert an jenes Gesicht Dante's im Paradiese von dem klaren Strome, aus welchem leuchtende Tropfen sprühen in die Kelche der Blumen die ihn umkränzen, und dann wieder hinabtauchen in seine Fluth. Und damit jene grofsartige Pracht auch kirchliches Gepräge trage, ist das Dorische in seinen ursprünglichen Grenzen als Grundton gewählt, und durch das Ganze hin unbedingt vorherrschend; die ionischen, mixolydischen Anklänge bezeichnen nur die



Für den Kunstwerth der Hervorbringungen jener Zeiten werden wir sie billigerweise nicht zum Maafsstabe wählen.

[1]) *Beispiel I. B. 3.*

helleren Lichtpunkte. Es möchte nicht das Streben allein gewesen sein, die Feier jenes Festes der Verherrlichung des Erlösers auf würdige Art zu schmücken, welche unseren Meister bewogen hat, eine solche Fülle von Glanz neben allem heiligen Ernste eben hier vor uns zu entfalten. Ein vaterländisches Fest Venedig's schlofs unmittelbar jener Feier sich an, das der Vermählung mit dem Meere; und sind jene Psalmenverse auch der kirchlichen Feier ausschliefsend angehörig, so dafs sie bei dem vaterländischen Feste nirgend vorkamen, so erinnert doch Einzelnes in ihnen an dasselbe; eben zu Anfange jene Verheifsung der Herrschaft, deren dieses Fest (wenn auch in anderem Sinne) als eines dauernden Besitzthums sich freute. Damals aber durfte eine sinnbildliche Handlung wie jene, welcher das ganze Fest als seinem Mittelpunkte sich anschlofs, noch eine bedeutungsvolle genannt werden, nicht war sie, wie später, herabgesunken zu einem blofsen, der Schaulust dienenden Prunkaufzuge. Noch herrschte Venedig, wenn auch schon verfallend, wirklich auf dem Meere; ein glorreicher Sieg über den Erbfeind der Christenheit lebte noch in frischem Andenken; der Venediger, gewohnt, das Leben des Staates, wo es öffentlich hervortrat, in bedeutsamen Sinnbildern dargestellt zu sehen, wo es sich verbarg, als eine geheime, den Feind der Ordnung unausweichlich und sicher ereilende Macht zu fürchten, blickte mit Verehrung und heiliger Scheu auf jene geheimnifsvollen Begehungen, aber auch mit dem stolzen Bewufstsein, selber ein Glied jenes erlauchten Freistaates *(serenissima republica)* zu sein. So dürfen denn Anklänge dieses Gefühles bei unserem Meister nicht befremden, zumal, wenn wir uns erinnern, dafs eben jenes Jahr, in welchem der von uns betrachtete Gesang öffentlich erschien, und wahrscheinlich auch geschaffen ist (1597) durch ein anderes seltenes vaterländisches Fest, die Krönung der Gemahlin des Doge, verherrlicht wurde, dessen Feier (am vierten Mai) den Tag der Himmelfahrt nahe berührte, die festliche Stimmung, und deren ganze, durch Ort und Zeit bedingte eigenthümliche Färbung dauernd erhielt.

Ist in diesem und den meisten der im Vorigen vorübergeführten Gesänge jener Wechsel des Gewichts bei bleibender, gleichgemessener Zeitdauer der einzelnen Töne (dessen wir als einer Besonderheit der älteren Tonkunst gedachten) mehr oder minder vorherrschend, so tritt er in Gabrieli's achtstimmiger Behandlung des achten Psalmes [1]) „Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen" auf bedeutsame Weise als Grundcharakter des Ganzen heraus. Nicht verhält es sich hier wie in Palestrina's achtstimmigem Stabat mater, wo in dem Wechsel der Chöre aus der Zwei gleichmäfsig die Drei hervorblüht, dann jene völlig zurückdrängt, in erweiterten Rhythmen majestätisch sich entfaltend, bis sie ruhig am Schlusse wiederum in jene sich zurückzieht; der hohe, prophetische Ton dieses Lobliedes erlaubte nicht eine ruhige Entfaltung solcher Art. Ein scheinbar willkührliches Hin- und Herwogen der Töne tritt uns hier entgegen, doch läfst es, genauer betrachtet, einen geordneten Bau erkennen, der, von dem inneren Sinne auch lebhaft gefühlt, bei allem grofsartigen, begeisterten Schwunge, doch jede leidenschaftliche Beweglichkeit ausschliefst. Es ist die wachsende Wärme der immer lebendiger in das Bewufstsein tretenden Begeisterung, die nach der Eigenthümlichkeit jedes heiligen Gesanges, auf verschiedene Weise sich offenbart bei unserem Meister. Läfst er in anderen seiner Gesänge, hier, eine der mittleren Stimmen aus der Tiefe sich aufschwingen, bis an die äufserste Grenze ihres Umfanges sich hinbewegen, und melodisch bedeutsam hervortreten vor den übrigen; läfst er sie, obgleich von ihnen umgeben, ihnen scheinbar unterliegend, dennoch das Ganze beherrschen; läfst er dort in dem Vereine mehrer Stimmen die eine über alle hinausschreiten, und harmonisch bedeutsam, den Zusammenklang

---

[1]) *Beispiele I. B. 4. a. b.*

22*

eigenthümlich gestalten und färben: so ordnen in unserem Psalme Töne von durchgängig gleichgemessener Zeitdauer in feierlich ernstem und doch anmuthigen Wechsel zu Gliedern verschieden geordneten inneren Baues sich zusammen. Bald erscheinen sie gedrängter, bald mehr ausgebreitet, und wie sie sich zusammenziehen, dann sich geraumer entfalten, entsteht jene Täuschung, als finde eine beschleunigte, eine langsamere Bewegung statt, während ein gleiches Maafs, ein unverändertes Verhältnifs der einzelnen Töne in ihrer Zeitdauer, durch das Ganze hin obwaltet. Defshalb auch ist jeder einzelnen Stimme das Zeichen des geraden Tactes vorangesetzt, die durchhin herrschende Abstufung nach dem Doppelten und der Hälfte anzudeuten. Nun könnte daraus zwar die Folgerung erwachsen, es sei nicht wirklicher Wechsel des Gewichtes vorhanden wo man ihn anzutreffen meine, sondern jene vorübergehende Aufhebung desselben durch die Synkope sei gemeint. Allein dieser Meinung widerspricht schon der Anfang des Gesanges auf das Bestimmteste; denn hier finden wir beides, Wechsel des Gewichts und Synkope, ein jedes in seiner vollen Eigenthümlichkeit gegenüber gestellt. Bei jenem gehen alle Stimmen gleichmäfsig mit einander fort, Länge und Kürze der Tonzeichen entspricht der redegemäfsen Betonung jeder einzelnen Sylbe der gesungenen heiligen Worte; hienach gestalten sich ungezwungen verschiedene, eigenthümlich gegliederte rhythmische Abtheilungen des Gesanges. Ein durchgehend gleichförmiges Gewicht würde der Anführende hier nur durch Bewegung seines Körpers, oder merklich hörbares Niederschlagen festhalten können, und Beides finden wir bereits von Zeitgenossen ausdrücklich verboten, oder als zweckwidrig getadelt, und mit vollem Rechte; denn das Gewicht, der belebende Pulsschlag jeden Gesanges, soll in den Tönen allein sich offenbaren, welche die Ausführenden vortragen; diesen nur soll der Tactschlag das gleichförmige Zusammenstimmen erleichtern, nicht soll er dem Hörer auf störende Weise durch fremdartiges Geräusch im Verständnisse nachhelfen wollen. Auf Wechsel des Gewichts wie er hier beschrieben worden, wo keine Proportion im Sinne der älteren Tonlehre statt findet, und die Schläge allerdings durchhin gleich bleiben, darf jene Vorschrift Sebald Heyden's wörtlich gedeutet werden: dafs innerhalb eines Tonstücks überhaupt nur einerlei, und zwar die einfachste Art der Schläge anzuwenden sei; dann aber deuten sie auch nur das Zeitmaafs im engeren Sinne an, ohne das Gewicht zu bezeichnen. Ganz anders stellt die Synkope sich dar, wie sie bald nachher zu Anfange unseres Gesanges eintritt. Dem beginnenden tieferen Chore, wenn er auf die beschriebene Weise die Worte vorgetragen hat: „Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name" schliefst dann der höhere sich an, und in den vollen Klängen beider Chöre ertönen nunmehr die Worte „in allen Landen." Sechs Stimmen, in kanonischer Nachahmung begriffen, halten in dieser ein gänzlich gleichförmiges Tactgewicht fest, während zwei andere, (die Ober- und die Unterstimme des höheren Chores,) auf ähnliche Weise nachahmend verflochten, das Gewicht durchaus verschieben, und in dem Gegensatze gegen jene die eigenthümliche Wirkung der Synkope erst hervorbringen. In dem Eingange des Psalmes ist durch das gleiche Maafs, während im begeisterten Aufschwunge der Gesang seine Glieder mannigfach entfaltet, doch heilige, hohe Ruhe bewahrt; es gemahnt uns jener rhythmische Wechsel, jene durch ihn offenbarte steigende Wärme der Begeisterung, an Dante's Paradies, wo die Seligen im freudigen Wiedersehen der Ihrigen von höherem Lichte verklärt glänzen, und diese Freude doch nicht eine leidenschaftliche ist, sondern nur ein Abglanz des Lichtes, das aus dem Quelle ewiger Liebe, ewigen Lebens stammt, das bald in die Tiefe des Innern sich zurückzieht, dann nach Aufsen dringend die Erscheinung verklärt, und dennoch immer dasselbige bleibt. — Ueber dem vollen, in geordneter Bewegung sodann hinwogenden Tonstrome beider Chöre herrscht aber auch hier wiederum (wie in jenem Bittgesange für die Leidenszeit) die obere Stimme vor über alle andere,

indem sie das Gewicht aufhebt; wie die Macht und Herrlichkeit des Herrn über alles Erschaffene verbreitet ist, Ordnung und Maafs auch da offenbarend, wo beides sich unserem Auge verbirgt. Und wie gleich Anfangs das Gemüth sich emporgeschwungen zum Anschauen dieser Herrlichkeit, so entfaltet sie auch im Fortgange sich vor ihm, bald in mächtigeren bald in zarteren Klängen: auf gleiche Weise wie im Beginne sind die Worte gesungen: „aus dem Munde der Kinder und Säuglinge hast du dein Lob bereitet" „was ist der Mensch, dafs du sein gedenkest, und des Menschen Kind, dafs du seiner dich annimmst," nur dafs sie hier in den helleren Tönen des höheren Chores erklingen. Der Schlufs des Ganzen aber, dem Psalme übereinstimmend, der mit seinen Anfangsworten endet, führt auch den Beginn des Gesanges wiederum zurück; allein nun kündigt er in den vollen Tönen beider Chöre sich an, grofsartiger und nachdrücklicher den heiligen Lobgesang krönend.

Wir können die Betrachtung der von unserem Meister durch seine Töne belebten kirchlichen Lobgesänge nicht schliefsen, ohne sie zuvor noch einem derselben zugewendet zu haben, den seine Zeit unter allen besonders hochhielt; nicht die katholische Kirche allein, sondern auch die evangelische. Es ist das ***Magnificat***, der Lobgesang der Maria, von dem Evangelisten Lucas im sechs und vierzigsten bis fünf und funfzigsten Verse seines ersten Kapitels aufgezeichnet. In ihm erklingt die letzte prophetische Stimme, welche das Heil verkündet, das nun, da die Mitte der Zeiten gekommen, sichtlich erscheinen werde in der sündigen Welt. In demüthiger, gläubiger Hoffnung preiset es diejenige, welche zum Werkzeuge seiner Erscheinung gewählt worden war, und in ihrem Munde tönt der Gesang als eine Ahnung des Frühlings, der nun herbeikomme, da der Winter vergangen sei, die Blumen hervorspriefsen im Lande; jener heiligen Erneuung des Herzens, da das steinerne hinweggenommen, das fleischerne an seine Stelle gesetzt sein werde; jener Zeit der Gnade, da des Herrn Barmherzigkeit für und für bleibe mit denen, die ihn fürchten, da er seinem Diener Israel aufhelfe, seiner erlösenden Liebe und Gnade eingedenk. In diesem Sinne setzt die katholische Kirche diesen Lobgesang bei der Feier des Abendgottesdienstes (der Vesper) bedeutsam entgegen den prophetischen Worten des hundert und zehnten (Vulg. 109) Psalmes von dem neuen Königreiche des Herrn, auf welches er selber hindeutet (Matth. XXII., 42 — 45;) aber sie stellt ihn auch an den Festen der Maria mit anderen Psalmen in Verbindung, durch welche sie, die hohe Stelle rechtfertigend, welche in ihrem gottesdienstlichen Leben der Mutter des Herren beigelegt wird, diese selber als bedeutungsvolles Vorbild der Kirche darzustellen strebt. Denn betrachten wir das ganze kunstreiche Gebäude des katholischen Gottesdienstes, so finden wir, dafs darin überall die christliche Kirche erscheint als eine schon in ihrer irdischen Gestalt vollendete Verklärung des alten jüdischen Gesetzdienstes. Dort nun galt Jerusalem, die heilige Stadt, als erwählter Sitz des Herrn, als der Ort, wo allein ihm die Gaben seines Volkes dargebracht werden durften: Diejenige, in welcher, leiblich und geistig, er Wohnung gemacht, in der sein irdisches Leben herangereift war, die seine erste Pflegerin gewesen, die Worte der Verheifsung, die Zeichen der Erfüllung in reinem Herzen demüthig bewegt hatte, ihm zuletzt bis unter das Kreuz gefolgt war, sollte nun auch als sein heiligster Tempel gefeiert werden, als Fürbitterin gelten bei ihm, die Gebete der Gläubigen vor ihn bringen. Und so sind denn auch der hundert und ein und zwanzigste, hundert und sechs und zwanzigste und hundert und sieben und vierzigste Psalm, alle bezüglich auf die heilige Stadt, an den Festen der Maria in prophetischen Zusammenhang gebracht mit ihrem Lobgesange, welcher die Abendfeier schliefst, wie mit den weissagenden Worten des hundert zehnten Psalmes, welche sie beginnen. In diesem Sinne ertönen die Verse: „Ich freue mich dessen, das mir geredet ist, dafs wir werden in das Haus des Herrn gehen, und dafs unsere Füfse wer-

den stehen in deinen Thoren, Jerusalem; Wo der Herr nicht das Haus bauet, so arbeiten umsonst, die daran bauen; Preise Jerusalem den Herren, lobe Zion deinen Gott." So freilich ehrt nicht die evangelische Kirche die Mutter des Herrn, und ihren in der heiligen Schrift aufgezeichneten Lobgesang; sie preiset nicht selig „den Leib der ihn getragen, und die Brüste, die ihn gesäugt," wie jenes Weib, deren Rede er berichtigte, sondern seinem Ausspruche gemäfs „die Gottes Wort (wie Maria gethan) hören und bewahren." Sie verwarf und verwirft jenen Dienst, der die Anbetung, welche dem Schöpfer allein gebührt, auf das Geschöpf überträgt, und Hülfe und Erlösung bei derjenigen sucht, die den Herrn gepriesen, der ihre Niedrigkeit angesehen, die (nach Luthers Auslegung unseres Lobgesanges) „sich aller Güter und Ehren nichts angenommen, und nichts mehr, denn eine fröhliche Herberge und willige Wirthin solchen Gastes gewesen, die einfältig und gelassen geblieben, dafs sie darum nicht hätte eine geringe Magd unter sich gehalten." Aber mit dem grofsen Anfänger der Glaubensreinigung hält sie jenen Lobgesang hoch „dessen Wort daher gehet aus grofser Inbrunst und überschwänglicher Freude, darin sich Gemüth und Leben von inwendig im Geiste erhebt;" und eben so preis't sie mit ihm Maria selig „welche nicht mehr, denn Gottes Gütigkeit angesehen, und nur in derselben ihre Lust und Freude gehabt," welches (nach seinen Worten) ist „eine hohe, reine, zarte Weise zu lieben und zu loben, die wohl eignet einem solchen hohen, zarten Geiste, als dieser Jungfrauen ist." Um defswillen blieb denn auch das Magnificat den Evangelischen eine herrliche Aufgabe für die heilige Tonkunst, in deren Lösung sie gern dem Gebrauche der alten Kirche sich anschlossen. „So hoch (sagt Prätorius in der Vorrede zu seiner ***Megalynodia Sionia*** 1611) hielten die frommen Alten jenen herrlichen Lobgesang, dafs sie in allen Tönen und ihren Abarten ihn abzusingen liebten, nach Gelegenheit der Sonn- und Festtage;" auch Luther, der hohe Mann, nannte dieses hohe Lied „einen Meistergesang, werth eine Stelle bei dem abendlichen Gottesdienste einzunehmen;" denn mit Maria dankt am Abende dem in den letzten Zeiten, im neuen Bunde erschienenen Messias die demüthige, unwürdige Kirche, und freut sich der Barmherzigkeit Gottes gegen die Niedrigen und Verachteten, der Macht Christi über die Stolzen und Verächter, der Treue des Herrn, womit er seine Verheifsungen erfüllt." Von den Verirrungen der Lehre, eines ausgearteten Dienstes, ungestört, forschte man so dem frommen Sinne nach, der in beiden ursprünglich ruhte, obgleich mannigfach überkleidet und entstellt; die Kunst, meist die heilige Freistätte, in die er sich zurückzieht, lehrte ihn am sichersten erkennen, und so finden wir, selbst in jener Zeit der durch die Lehre immer tiefer gehenden Spaltung, des immer schroffer hervortretenden Gegensatzes, auch solche Gesänge trefflicher italienischer Meister, deren Worte die heilige Jungfrau ganz in katholischem Sinne preisen und sie anrufen, von Evangelischen hochgeehrt und willig aufgenommen; die Worte freilich allezeit so gewendet, dafs wenn auch, dem Geiste der Töne gemäfs, die Verklärung der Demuth, das aus zarter, jungfräulicher Blüthe ahnungsvoll entspriefsende höchste, Alles erlösende Leben gefeiert blieb, die Ehre doch allein Dem gegeben wurde, dem sie überall, und an heiliger Stätte zumal, ausschliefsend gebührt, und Bitte und Dank Demjenigen zugewendet, aufser welchem kein Heil, und kein Name den Menschen gegeben ist, als der Seine, darin sie könnten selig werden. Solche Aufnahme des wirklich Geistigen, Frommen, Erhebenden aus dem Dienste der alten Kirche, rechtfertigt — selbst bei demjenigen, was die evangelische Kirche am schärfsten von der katholischen schied, dem Mefsopfer, der Anrufung der Heiligen — Prätorius (in der Vorrede zu seiner ***Missodia Sionia***) auf seine eigenthümliche Weise. „Von jenem eiteln, abergläubigen Dienste durch Gottes Gnade erlöst (sagt er), tragen wir doch seinen Gesang auf Gottes wahre und fromme Verehrung mit Recht über, nicht anders, wie die Kinder Israel die goldenen und silbernen Gefäfse,

den Raub der Aegypter, womit diese Mifsbrauch getrieben, dem rechten Gebrauche im Heiligthume weihten.

Darin nun, dafs man beiderseits in der harmonischen Entfaltung des Lobgesanges der Maria am liebsten „den Tönen und ihren Abarten" *(tonis tonorumque differentiis)* sich anschlofs, offenbart sich auch, dafs man ihn, seinem Sinne gemäfs, mehr als demüthiges Danklied, denn als festlichen Jubelgesang aufgefafst habe. Wenn Prätorius an der angeführten Stelle jenes in der Ursprache und Uebersetzung mitgetheilten Ausdrucks sich bedient, so hat er dabei nicht die Kirchentöne im Sinne, wie dieselben nach der Lehre des Seth Calvisius von uns früher betrachtet worden sind, sondern er meint damit die alten kirchlichen Intonationen oder Tropen, eingedenk, dafs ihnen ältere Tonmeister eben hier sich vorzugsweise angeschlossen hatten; jenen ehrwürdigen, alterthümlichen Ueberresten, deren Kenntnifs auch Seth Calvisius empfiehlt, obgleich er, den Tonarten gegenüber, von ihnen aussagt, „dafs sie das Wesen derselben weder richtig andeuten, noch entfalten, selten innerhalb ihrer wahren Grenzen anheben, meist auf ungehörige Weise schliefsen." Defshalb herrscht bei ihnen und ihrer harmonischen Entfaltung die weiche Tonart auch bei weitem vor über die harte, welche, streng genommen, nur zweimal, im sechsten und achten Tone, bei ihnen angetroffen wird. Wollten wir (wie es Spätere gethan) des Seth Calvisius Lehre, seiner bestimmt ausgesprochenen Verwahrung entgegen, auch auf die Tropen anwenden: so wären freilich die vier ersten dorischer und phrygischer Art, also Molltöne im Sinne unserer heutigen Tonkunst; die vier letzten lydischer und mixolydischer Abkunft, und mithin Durtöne; beide hienach, die harte, wie die weiche Tonart in gleichem Maafse bei ihnen anzutreffen. Allein bei diesen vier letzten vornehmlich zeigt es sich, wie richtig Seth Calvisius über sie geurtheilt, wie sehr durch den allgemeinen Gebrauch der Zeitgenossen sein Urtheil sich rechtfertige. Die kirchliche Intonation des fünften Tones nämlich (welcher vielen für lydisch oder doch ionisch gelten soll) schliefst nicht in *f*, sondern in *a*, der Oberterz dieses Tones; als wirklichen Schlufston aber, nicht in der gedachten Beziehung auf das für den Grundton des Ganzen angenommene *f* haben die vorzüglichsten Meister des sechzehnten Jahrhunderts jenes *a* immer angesehn, wenn sie diese Intonation harmonisch entfalteten, sei es dafs sie dieselbe als festen Grundgesang ihrem Tongewebe unterlegten, oder die belebenden, bewegenden Gedanken aus derselben entnahmen. So Palestrina in seinem Magnificat des fünften Tones zu vier Stimmen, so die Niederländer Leschenel und Orlandus Lassus in den ihrigen (1557, 1567), so endlich, den von Choron in neuester Zeit herausgegebenen Bruchstücken zufolge, wiederum Palestrina in einem fünfstimmigen Magnificat, Bonifazio Pasquale von Bologna, Cristoforo Morales [1]). Durch einen solchen Schlufsfall aber wird der vollstimmige Gesang, wenn er auch in der ionischen Tonart anhebt, doch endlich in das Aeolische hinübergeleitet, ja, durch Anwendung des *b* in das versetzte Phrygische: die Freude geht über in das Gefühl demüthigen Dankes oder tiefer Anbetung. Die siebente der kirchlichen Intonationen wendet sich in der Mitte nach *d* und endet in *a*; von den alten Tonlehrern hätte keiner, mochte ihnen auch der siebente Ton (aber in ganz anderem Sinne) für mixolydisch gelten, eben sie dieser Tonart angeeignet. Ihre harmonische Entfaltung zeigt bei den besten Meistern jener Zeit, den melodischen Wendungen angemessen, allezeit vorherrschenden dorischen Charakter (höchstens mit zufälliger Hinwendung nach der mixolydischen Tonart) und aeolischen Schlufs. So in Palestrina's, so in Orlandus Lassus Magnificat des siebenten Tons (1567), so endlich in den von Choron aufgestellten Beispielen, drei ausgenom-

[1]) *S. Choron. principes de composition des écoles d'Italie etc. Tom III. Cinquième ton. Beispiel* 3. 4. 5.

men (das erste, zweite und sechste), welche wirklich mixolydisch sind, und denen zufolge er hier, wie bei dem fünften Tone, die Intonation und die Tonart völlig verwechselt, sein sonst verdienstliches und lehrreiches Werk für den Lernenden zu einer Quelle von Zweifeln und Verwirrungen gemacht hat. — Dieses nun erwogen, so erhalten wir unter den achtfachen Magnificat jener Zeit, vier, von entschieden weicher Tonart (die der vier ersten Töne), zwei, welche in der weichen Tonart enden, bei denen die harte sich auflös't in jene (die des fünften und siebenten Tones) und nur zwei endlich von entschieden harter Tonart, in so weit nämlich das Ionische und Mixolydische mit unseren Durtönen übereinstimmen, die Magnificat des sechsten und achten Tones. Bei weitem also herrscht die weiche Tonart hier über die harte; die Demuth, das Bewufstsein, so Grofses sei der Lobsingenden geschehen ohne Verdienst, sie habe es empfangen als ein Geschenk der Gnade, spricht vor Allem als Grundgefühl sich aus. Hieraus wird es erklärlich, wefshalb auch die spätere Zeit, selbst da, wo sie der kirchlichen Intonation sich nicht anschlofs, dennoch dem Magnificat am liebsten eine weiche Tonart aneignete. Auch Johannes Gabrieli, dessen Magnificat durchaus freie Erfindungen sind, verfuhr bereits auf gleiche Weise. Seine *symphoniae sacrae* vom Jahre 1597 enthalten zwei Magnificat; das eine in zwei vierstimmigen Chören in der ursprünglichen dorischen Tonart, das zweite zu drei Chören in der versetzten Tonart gleichen Namens. Der nach seinem Tode von Aloys Grani um 1615 herausgegebene zweite Theil dieser Sammlung, meist seine späteren Werke enthaltend, hat uns drei Magnificat, zu zwölf, vierzehn und siebzehn Stimmen aufbewahrt. Von diesen ist nur das zwölfstimmige ionisch (aus dem sechsten Tone) und da es, den Schlufs und das Gloria, so wie die vorangehende Intonation abgerechnet, durchaus im ungeraden Tacte gehalten ist, stellt es sich dar als ein Versuch (für eine besondere Gelegenheit vielleicht) auch diesem demüthigen Lobgesange das Gepräge hoher Festlichkeit zu geben, wie es sonst keiner der heiligen Gesänge unseres Meisters in diesem Maafse darstellt. Die Betrachtung seiner späteren Werke wird uns Gelegenheit geben noch einmal darauf zurückzukommen. Seine anderen beiden Magnificat zeigen, das vierzehnstimmige die versetzte dorische, das siebzehnstimmige die versetzte aeolische Tonart. Unter fünfen also ist nur eines einem harten Tone angehörig, und eben dieses tritt auf ganz besondere Art aus dem Kreise aller seiner Werke hervor.

Das ältere dorische Magnificat Gabrieli's zu acht Stimmen [1]), welche in zwei Chöre, der eine nur um weniges tiefer gehalten als der andere, vertheilt sind, zeigt die Tonart selber als harmonisch belebenden Grundgedanken, wie wir eine ähnliche Behandlung schon bei seiner Bearbeitung des zwei und sechzigsten Psalmes fanden. In weiteren, in engeren Zwischenräumen, wie es der Inhalt der heiligen Worte erheischte, wechseln die Chöre oder treten zu vollstimmigem Gesange zusammen; Stellen, wie jene: „es werden mich selig preisen alle Kindeskinder" „an mir that Grofses" „defs Name heilig ist" „die Hungrigen füllet er mit Gütern" werden durch solchen Verein beider Chöre vor den andern ausgezeichnet, und auch hier wiederum sind es mannigfache Anklänge verwandter Tonarten, durch welche im Wechsel der Chöre beide vor einander herausgehoben, und doch in die innigste Beziehung gesetzt sind, in welchen die tröstlichen Aussprüche der heiligen Worte auf das Zarteste und Kräftigste erklingen. So, in ruhigem Flusse, strömt der heilige Gesang dahin, bis zu der Doxologie „Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste u. s. w.;" zum erstenmal an dieser Stelle erscheint der Ton des festlichen Lobgesanges bestimmter ausgesprochen, das Ganze rhythmisch belebter, wie denn auch hier,

[1]) *S. Beispiel I. A. 5.*

wenn gleich nur auf kurze Zeit, der ungerade Tact eintritt. Das Ganze schliefst sich völlig der Behandlung der Vesper im ältesten Kirchengesange an, und scheint aus den von Adrian Willaert erfundenen getheilten Chören lebendig hervorgegangen, welche zunächst, wie wir gesehen haben, auf diese Behandlungsart gegründet waren; nur dafs bei unserem Meister, was dort nur in verschlossener Knospe ruhte, der Geist der Tonarten, hier in lebendiger und kräftiger Entfaltung sich zeigt.

Von den Tonwerken Gabrieli's, welche der Maria als Lob und Bittgesänge besonders geweiht sind, heben wir zwei heraus; einmal, weil sie zu denen gehören, die auch von evangelischen Zeitgenossen aufgenommen wurden, und wir daraus auf den allgemeinen Beifall schliefsen dürfen, den sie damals genossen; dann aber auch, weil ihr innerer Bau uns zu anziehenden Betrachtungen Veranlassung giebt. Beide sind einander auf gewisse Art entgegengesetzt: der eine beginnt mit Gebet, und schliefst mit Lobgesang, wogegen der andere mit dem Preise der heiligen Jungfrau anhebt, und mit einem Gebete an dieselbe endet. In dem ersten [1]) wird zu Maria gebetet: „dafs sie den Elenden helfen, die Schwachen stärken möge" u. s. w., Bitten, welche die deutsche Ausgabe dieses Gesanges an den Erlöser richtet. Eine einzelne Tenorstimme, in einer einfachen durch zwei ganze Töne (f—g—a.) aufsteigenden kirchlichen Intonation beginnt mit dem Anrufe „*Sancta Maria*," und diese Intonation ist dann der bewegende Grundgedanke der folgenden Stimmenverflechtung; in ihren lang aushallenden Tönen mit einem lebhafter bewegten melodischen Satze verbunden, auf die Worte: „*succurre miseris*" (hilf den Elenden) wird sie durch diesen Gegensatz bedeutsam hervorgehoben. Dadurch aber gewinnt diese ganze Ausführung eine besondere Klarheit, dafs, nachdem ihr Grundgedanke im Beginne von einer einzigen Stimme vorgetragen worden, er sodann zuerst von drei der höheren, darauf drei der tieferen, unter den sieben, das Ganze bildenden Stimmen, einfach harmonisch entfaltet, dem innern Sinne dadurch nachdrücklich eingeprägt wird, dafs die reichere, melodisch-harmonische Entfaltung, welche dieser einfacheren sich anreiht, aus ihr als höhere Blüthe sich vor uns erschliefst, so wie jene aus wenigen einfachen Tönen, als dem Keime des Ganzen erwuchs. Dieses zarte, und doch feierliche Ausbreiten der Töne giebt dem heiligen Gesange einen eigenen Reiz, und es ist eine sinnvolle Anordnung des Ganzen, dafs die folgenden Bitten kürzer gehalten sind, bis zu dem preisenden Schlufssatze, der, wie das Vorangehende durch die Zwei geregelt war, nun durch die Drei beherrscht wird, deren Eintritt schon in dem Vorhergehenden, wo die Bitte leise verhallt, durch rhythmischen Wechsel angekündigt wurde; dafs nun statt jenes zarteren Tongewebes, wie es der Bitte geziemte, über einen scharf rhythmisch gestalteten Grundgedanken ein anderes angelegt wird, in welchem der Ton des Lobliedes, das am Schlusse wiederum in einen breiten, feierlich verrinnenden Tonstrom ausgeht, auf das Bestimmteste erklingt, im Gegensatze gegen das beginnende Gebet. Die Tonart des Ganzen ist die versetzte ionische; zu Anfange hat Gabrieli sogar die lydische anklingen lassen, indem er bei der einfach harmonischen Entfaltung des Grundgedankens den Tritonus (in seiner Versetzung als verminderte Quinte) sowohl in den höheren als den tiefern Stimmen hören läfst; dem Tone *g* seine Untersexte *h* als Unterstimme beigesellt und dieser deren falsche Oberquinte *f* hinzufügt. In der Folge erscheint dieses Tonverhältnifs nur noch einmal in der Gestalt des Tritonus *b*, *e*, gemildert jedoch durch die kleine Unterseptime in der Grundstimme; der wesentliche Septimenaccord, eine seltene Erscheinung in der älteren Tonkunst, die gewöhnlichste in der unsrigen, tritt hier seiner Seltenheit wegen mit überraschender Wirkung hervor.

---

[1]) *S. Beispiel I. A.* 6.

Anders, aber nicht weniger sinnvoll hat unser Meister den zweiten [1]) seiner Gesänge an die heilige Jungfrau geordnet, dessen Worte wir vollständig mittheilen, um seine Behandlung daran verfolgen zu können: „Selig bist du Jungfrau Maria; was du geglaubt hast, ist nun alles erfüllet, was dir verheifsen worden; siehe nun bist du erhöhet über die Chöre der Engel. Vertritt uns bei Gott, unserem Herren!" Die demüthige, gläubige Hingebung wird hier zuerst gepriesen, deren Verherrlichung dann gefeiert, endlich folgt das Gebet; in diesem Sinne auch schliefst den Worten die Tonkunst sich an. Sechs Stimmen bilden das Ganze, die Tonart ist die aeolische. Im Beginne des Gesanges waltet diese ausschliefsend vor, und auch hier wiederum sondern sich zuerst die Stimmen in zwei einander nachklingende Chöre; ein höherer, aus den drei oberen Stimmen gebildet, geht voran, ein tieferer hallt seinen Gesang wieder. Doch findet nicht blofse einfach harmonische Entfaltung eines Grundgedankens statt, sondern dieser erscheint sofort in dem oberen Chore, und sodann in dem tieferen ausgeführt in einem dreistimmigen Satze enger Nachahmungen, welche endlich im Vereine aller, zu einen rein sechsstimmigen Satz sich verflechtender Stimmen beider Chöre, um so voller, nachdrücklicher erklingen. Die Tonart allein jedoch läfst hier schon nicht zu, dafs der höchste Schwung des Lobliedes ertöne; dieser bleibt der Mitte des Gesanges vorbehalten, wo die ionische Tonart, nachdem bei den Worten „was dir verheifsen" sie allmählich eingeleitet worden, hell und festlich hervorstrahlt bei der Stelle „Siehe nun bist du erhöhet," und nun eine Verflechtung zweier melodischer Sätze beginnt, eines feierlich langsam sich erhebenden, um welchen ein lebendig aufstrebender in fröhlichem Jubel sich bewegt; als solle, wie wir es auf alten Bildern sehen, die aus dem Blumengrabe sich erhebende, von Engeln umschwebte Himmelskönigin unserem inneren Sinne dargestellt werden. Das Gebet einzuleiten, welches das Ganze schliefst, wird hier die aeolische Tonart zurückgeführt, doch erscheint ihre Rückkehr nicht als ein matter Abfall; eine Verbindung von drei einfachen Dreiklängen vielmehr bringt eine völlig entgegengesetzte Wirkung hervor. Der Gesang ist in das Dorische hinübergeleitet worden; auf dem Grundtone desselben, ***D***, ertönt der harte Dreiklang zu dem Schlusse der Worte „Siehe nun bist du erhöhet," und nun bei den folgenden „über die Chöre der Engel" bricht unerwartet der ionische Dreiklang heraus auf ***C***, als der hellste, strahlendste Lichtpunkt des Ganzen; es ist als offenbare sich uns die ganze Fülle einer überschwänglichen Herrlichkeit, und wenn nun durch den so leicht und ungezwungen sich anreihenden, weichen Dreiklang auf A die aeolische Tonart wiederkehrt, tritt dieser Schlufs uns entgegen als demüthiges Hinsinken vor dieser glänzenden Erscheinung. So, auf ganz gleiche Weise gefühlt, erscheint in Händels älterem ***Te Deum*** der Schlufs des Heilig, (nach Hillers lateinischer Unterlegung zu den Worten ***„majestatis gloriae tuae"***) nur dafs dort der früher angestimmte Ton des Lobliedes auch das Ganze krönt, und dieses nicht in demüthiger Anbetung endet.

Dem Gebete nun, das unseren Gesang beschliefst, ist ein kurzer Satz mit phrygischem Anklange, als ruhender, nicht bewegender Grundgedanke untergelegt; der gebräuchlichen Kunstworte uns zu bedienen, nicht als Motiv, sondern als ***cantus firmus***: um ihn, als die erste Hälfte des Schlufssatzes „Vertritt uns" soll der letzte Theil desselben „bei Gott unserem Herren" im Gesange sich bewegen, ihn belebend, und auch von ihm Leben empfangend. Diesen Grundgedanken nun läfst Gabrieli, wie er es in dem kurz zuvor betrachteten Gesange gethan, von drei der höheren Stimmen zuerst, dann von den drei tieferen einfach harmonisch entfalten; dann endlich strahlt er, von dem Gewebe der übrigen

[1]) ***Beispiel I. A.*** 7.

Stimmen bald umgeben, bald in der höchsten Stimme getragen, bald in der tiefsten Stimme das ganze künstliche Gebäude tragend, in ernster Ruhe vor allen heraus. So wendet das Ganze dem Schlusse sich zu, der auf das Dorische zurückweis't, nachdem kurz vor seinem Eintritt nach das Ionische, der Mittelpunkt des Ganzen, bedeutungsvoll angeklungen ist. Dafs unser Meister, der harmonischen Entfaltung im Sinne seiner Zeit auf seltene Weise mächtig, mit zartem und tiefem Sinne auch das Wesen melodischer Entfaltung aufgefafst habe, zeigen uns die beiden eben vorübergeführten Gesänge; die einfache Gesangsweise in bescheidener Einfalt, wie sie ihr inneres Leben zuerst in schlichten Zusammenklängen ausströmt, dann ein ganzes künstliches Tongewebe herrschend belebt, ruhend von ihm verklärt wird.

Schon im Vorhergehenden ist erwähnt worden, dafs in deutschen Sammlungen gleichzeitiger, erlesener geistlicher Gesänge, deren vier von Gabrieli angetroffen werden, welche ihrem ganzen Wesen zufolge seinem früheren Kunstleben angehören, in seinen um 1597 zu Venedig erschienenen *symphoniis sacris* aber so wenig, als deren später erschienenem zweiten Theile mit abgedruckt sind, obgleich dieser selbst einige Werke der Sammlung von 1587 wieder mit aufgenommen hat. Einen dieser Gesänge haben wir bereits im Verlaufe dieser Darstellung näher betrachtet, jenen siebenstimmigen, dem Pfingstfeste angehörigen; einen zweiten übergehen wir, da er nur eine wenig verändernde siebenstimmige Umgestaltung eines in dem ersten Theile der *symph. sacr.* enthaltenen achtstimmigen Gesanges ist, welche (wahrscheinlich für einen uns unbekannten, besonderen Zweck) das bearbeitete Tonwerk um eine Stimme verminderte, die Grundstimme aber in dem ihr früher angewiesenen bedeutenden Umfange in der Tiefe beschränkte; eine Bearbeitung, die nachmals von dem Meister nicht weiter beachtet, wohl in die Hände seiner deutschen Freunde überging, und von ihnen bekannt gemacht wurde. Es bleiben uns also noch zwei dieser Gesänge übrig, deren nähere Betrachtung wir an diesem Orte anschliefsen, weil sie, der eine als Lob-, der andere als Bittgesang ihre Stelle am zweckmäfsigsten hier finden, wo wir eben von diesen beiden Formen kirchlicher Tonwerke geredet haben.

Der erste derselben, der Lobgesang, kommt in der Gestalt, wie er uns vorliegt, in der katholischen Liturgie nicht vor. Er zeigt eine Zusammensetzung einiger Verse des hundertsten (Vulg. 99), des hundert acht und zwanzigsten (Vulg. 127) und hundert vier und dreifsigsten Psalms, in welcher die Beziehung auf eine besondere Gelegenheit nicht zu verkennen ist. „Jauchzet dem Herrn alle Welt [1]): also wird gesegnet der Mann, der den Herrn fürchtet. Jauchzet dem Herrn alle Welt! Der Herr, der Gott Israels vereine euch, und er selber sei mit euch; er sende euch Hülfe aus dem Heiligthume, und schütze euch von Sion. Jauchzet dem Herrn alle Welt! Euch segne der Herr aus Sion, der Himmel und Erde gemacht hat. Jauchzet dem Herrn alle Welt, dienet ihm mit Freuden!" Wir sehen, das beginnende, immer wiederkehrende, das Ganze beschliefsende, freudige Lob, bildet die Einfassung des Gesanges; dazwischen stehen Segenswünsche, weniger an eine versammelte Gemeine, als an besondere Personen gerichtet. Dürften wir eine Vermuthung wagen, welche von allen weiteren historischen Zeugnissen zwar entblöfst, jedoch nicht ohne innere Wahrscheinlichkeit ist, so hat Gabrieli diesen Gesang für die Krönung der Dogaressa Morosina, die dabei stattgefundene kirchliche Feier, gefertigt; jene Festlichkeit, deren Bild wir bereits vorüberführten, als wir unseres Meisters Lebensereignisse, das Merkwürdigste, was unter seinen Augen in seiner Vaterstadt sich zutrug, berichteten. Der hundert sieben und zwanzigste Psalm, aus welchem Vieles in unserem Gesange entnommen ist, war und ist noch im katholischen Gottesdienste bei feierlicher

---

[1]) *Beispiel I. A. 8.*
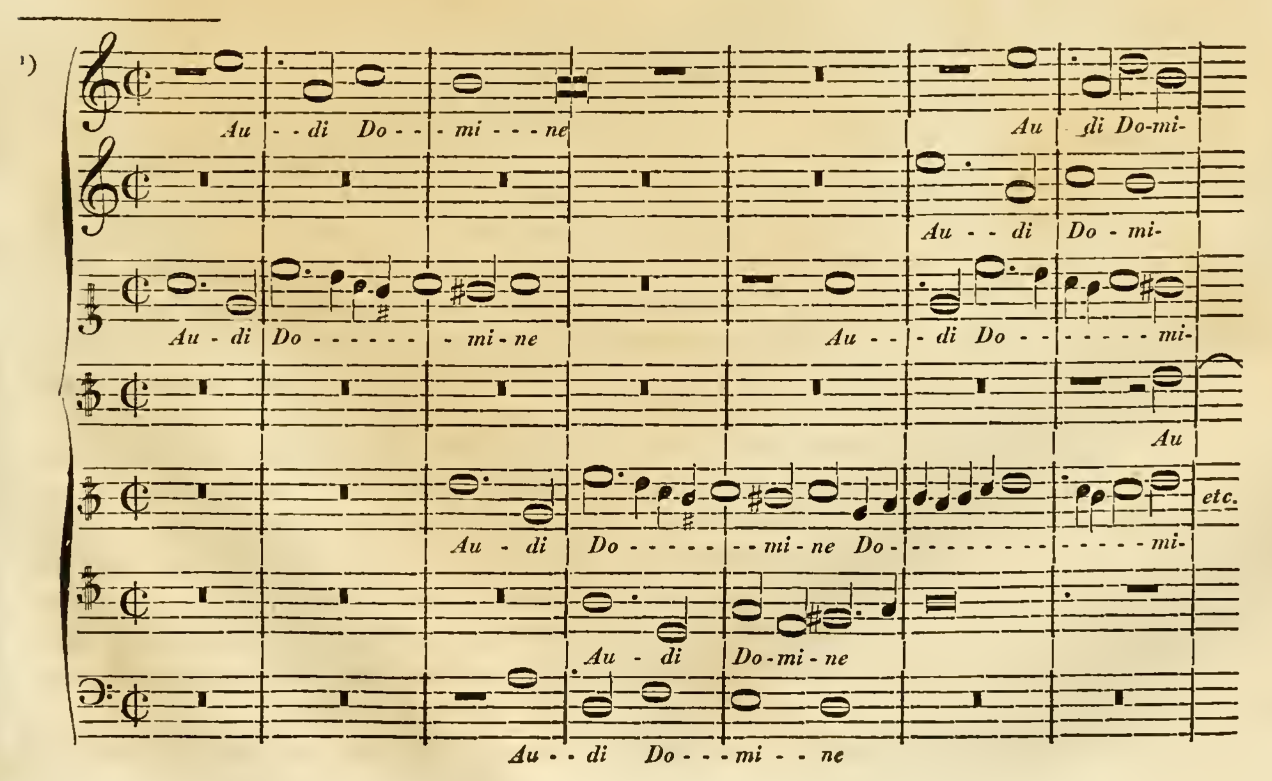
Einsegnung der Ehen üblich; nur das Bild der Fruchtbarkeit, das er uns darstellt, ist hier nicht aufgenommen, denn es wird nicht ein neuer Bund gesegnet, sondern ein bereits bestehender, von Eheleuten in schon vorgerücktem Alter, ein Bund, dadurch erneuert, dafs der zu der höchsten Würde erhobene Mann, auch seine Gattin zu derselben feierlich emporhebt. Diese Krönung fand statt um das Jahr 1597, zu derselben Zeit, wo Gabrieli den ersten Theil seiner *symphoniae sacrae* herausgab, ihn seinen Gönnern und Freunden, den vier Brüdern Fugger in Augsburg zueignete; was aber dem gefeierten Fürstenpaare damals besonders gewidmet war, durfte ohne Verletzung des Schicklichen nicht leicht in eine Sammlung aufgenommen werden, welche, laut ihrer Zueignung, bei einer ähnlichen Veranlassung den auswärtigen Freunden des Meisters als Hochzeitgeschenk dargeboten wurde. Wahrscheinlich also ist um jene Zeit unser Gesang — wie überhaupt gelegentliche Kunstwerke — besonders abgedruckt, und als einzelnes Blatt bei der von Gabrieli's Schüler, Aloys Grani, achtzehn Jahre später veranstalteten Herausgabe seines Nachlasses übersehen worden; wogegen Georg Gruber, sein Nürnberger Freund, der in demselben Jahre (1615) Gabrieli's und Hafsler's „Reliquien" herausgab, ihn in seine Sammlung aufgenommen hat. Erschienen war er bereits zwei Jahre früher (um 1613) zu Strafsburg, in dem dritten Theile von Abraham Schadäus *promptuarium musicum*, einer höchst schätzbaren Blumenlese heiliger Gesänge der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts; auch erwähnt seiner gelegentlich Friedrich Weissensee schon eilf Jahre zuvor (1602) in der Vorrede seiner unter dem Titel „*opus melicum*" zu Magdeburg herausgegebenen Sammlung eigener Beispiele von Behandlung der Tonarten. Dafs er also dem sechzehnten Jahrhunderte angehöre, dürfen wir, zeigte es auch nicht sein ganzer innerer Bau, doch aus äufseren Umständen ebenfalls schliefsen. Mit besonderer Liebe ist er gearbeitet, und ohne Zweifel eines der vorzüglichsten Werke unseres Meisters. Die Tonart ist die ionische in ihrem ursprünglichen Umfange; die Stimmen sind durchgängig in ihren hohen Tönen angewendet, das helle, glänzende, festliche Gepräge der Tonart noch zu vermehren. Wir besitzen zwar viele Gesänge aus jener Zeit — und einige unseres Meisters haben wir schon früher betrachtet — durch welche ein oftmals wiederkehrender Zwischensatz hingewoben ist, wie das Halleluja durch die Gesänge des Oster- und Pfingstfestes; in dem vorliegenden aber ist jenes wiederkehrende: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" der Hauptsatz des Ganzen; der, wenn auch immer unverändert zurückgeführte, doch mannigfach entfaltete Grundgedanke; und dieser Art finden wir Weniges unter den Werken der Zeitgenossen. In zwei Stimmen und ihrer engen kanonischen Nachahmung erscheint allezeit dieser Grundgedanke; in den höchsten zuerst, dann kehrt er, absteigend, immer in zwei gleich gepaarten wiederum zurück. Den beiden oberen Stimmen, wie sie erst langsam aufsteigend, dann sinkend um sich wieder höher zu erheben, in schnell hinrollenden Tönen endlich sich aufzuschwingen, einander jubelnd überschreiten, sich nachahmend überflügeln, treten im Beginne, fast nur eine volle Harmonie allmählig ihnen unterbauend, die andern hinzu; dann, wie der Hauptgedanke in den tieferen Stimmen nach und nach erscheint, gesellen auch sie sich dem fröhlichen Aufschwunge des Gesanges, die höheren zumal; nur die tiefsten Stimmen, obgleich allmählig lebhafter bewegt, haben bei dreimaliger Wiederkehr des „Jauchzet" das Gepräge der ernsten Grundlage des Ganzen noch nicht verloren: da tritt endlich auch in sie der Hauptgedanke ein, der nun alle Stimmen bewegt, alle im Strome der Begeisterung fortreifst. Diese allmählige, sinnige Entfaltung, wie wir sie in den Werken unseres Meisters schon öfter wahrgenommen haben, zeigt sich hier auf eigenthümliche Weise das Ganze durchdringend, es in immer erneuetem Schwunge erhebend; dabei ist durch das allezeit festgehaltene, durch einzelne Anklänge verwandter Tonarten nur zuweilen unterbrochene Ionische ein Glanz ergossen über den

Gesang, wohlgeziemend dem heiteren Gepränge, das, wie wir gern voraussetzen, ihn umgab, durch ihn eine neue, tiefere Bedeutung erhielt.

Der zweite von den unserer Betrachtung hier vorbehaltenen Gesängen ist siebenstimmig, entlehnt aus dem Gebete Salomons bei der Weihe des Tempels (1 Könige 8, 28 ff.) [1]. „Wende dich zum Gebet deines Knechtes, und zu seinem Flehen, Herr, mein Gott, auf dafs du hörest das Lob und Gebet, das dein Knecht heute vor dir thut, dafs deine Augen offen stehen über dieses Haus, Nacht und Tag." Als Responsorium begleiten diese Worte die Vorlesungen aus der Geschichte der Könige Juda, denen in der katholischen Kirche die Zeit vom Trinitatissonntage bis zum ersten August geweiht ist; bedeutsam treten sie hinein zwischen die Worte der Erzählung von der Salbung Salomons, seiner Wahl der Weisheit vor allen Gütern, der Herrlichkeit des Herrn, die sein Haus erfüllt, der Wiederauffindung des Gesetzes unter Josias, der endlichen Zerstörung des Tempels: hier wiederum, wie so oft, eine prophetische Hindeutung auf die in der Kirche offenbarte Verklärung des alten jüdischen Dienstes. Allein befremdend ist es, eben sie in dem römischen Pontifical nicht unter denjenigen zu finden, die bei den mannigfachen Gebräuchen für Weihung neuerbauter Kirchen vorgeschrieben sind. Dennoch — bei so manchen Abweichungen der venedischen Liturgie von der römischen, ihrer rein gregorianischen Grundlage ungeachtet — möchten wir behaupten, Gabrieli habe sein Werk für eine Feier solcher Art besonders geschaffen, und es bei dieser Gelegenheit einzeln herausgegeben; es verhalte sich also mit ihm auf ähnliche Weise, wie mit dem kurz vorher betrachteten. Zwei Fälle der Weihung neuer Kirchen nämlich ereigneten sich zur Zeit seiner Amtsführung, während der höchsten Blüthe seines früheren künstlerischen Strebens. Venedigs Doge und Senat hatten, um 1576, während in der Stadt die furchtbarste Pest wüthete, ein Gelübde gethan,

---

[1])



wenn die Wuth der Seuche nachlasse, dem Erlöser eine Kirche zu erbauen. Schon im August desselben Jahres [1]) erhielten Augustin Barbadigo und Anton Bragadin den Auftrag, einen schicklichen Platz für den Aufbau auszusuchen; am ein und zwanzigsten September wählte der Senat unter den vorgeschlagenen denjenigen, wo sie noch jetzund auf der Giudecca steht [2]). Im folgenden Jahre 1577 am dritten Mai legte Johannes Trivisano, damals Patriarch, den Grundstein [3]), funfzehn Jahre später war sie vollendet, und erhielt am sieben und zwanzigsten September 1592 [4]) die Weihe durch den Patriarchen Lorenz Priuli im achten Jahre der Amtsführung unseres Meisters, und fünf Jahre nachdem er neben den nachgelassenen Werken seines Oheims Andreas, auch treffliche eigene Gesänge herausgegeben hatte.

Acht Jahre später jedoch (um 1600) [5]) weihte der ebengenannte Patriarch abermals eine zweite, nicht neu erbaute, aber durch den frommen Eifer einer edlen Venedigerin, Perpetua Pasqualigo, erneuerte Kirche. Es war die der heiligen Justina, seit dem glorreichen Siege zu Lepanto, (1571) der an dem Festtage dieser Heiligen erkämpft wurde, das Ziel eines jährlichen, feierlichen Kirchgangs des Doge, und für Venedig, jener Veranlassung wegen, ein besonders werth geachtetes Heiligthum. Zwischen den beiden festlichen Tagen der einen und der andern Weihe schwankt unsere Vermuthung; doch möchten wir uns lieber für den letzten entscheiden, als denjenigen, welchem Gabrieli sein Werk bestimmt habe; denn eben hier war keine Veranlassung für ihn vorhanden, dasselbe von der um 1597 herausgegebenen Sammlung auszuschliefsen; leichter dürfte es, um 1600 einzeln erschienen, bei der späteren, erst nach dem Tode unseres Meisters von seinem Schüler veranstalteten, übersehen worden sein. Auch hier verdankt Deutschland seinem Freunde Gruber in Nürnberg die Bekanntmachung eines trefflichen Werkes, wenn auch nicht die früheste; denn um 1612 schon hatte es Abraham Schadäus in den zweiten Theil seines zu Strafsburg erschienenen *promptuarii musici* aufgenommen.

Dieser Gesang ist eines der vorzüglichsten Werke unseres Meisters im fugirten Stile seiner Zeit. Jedem Hauptgedanken der heiligen Worte schliefst sich ein melodischer Satz innig an, und wird von den einzelnen Stimmen, meist in enger Nachahmung, doch ohne sich an streng kanonische Folge zu binden, ausgeführt; dann tritt ein zweiter den folgenden Worten angeeigneter hinzu, und so bis zum Schlusse flicht sich das Gewebe der Stimmen fort, in nie unterbrochenem Strome des Gesanges. Wie der Eintritt jeder, den Hauptgedanken des eben vorwaltenden Satzes entfaltenden Stimme, so ist auch das Hineindringen jedes neuen bewegenden Gedankens bezeichnend und nachdrücklich herbeigeführt; eine jede Stimme scheint nur ihrer selbst willen da zu sein, und dennoch wird ihre Bedeutung erst dann recht lebhaft gefühlt, wenn sie den andern sich anschliefst; daneben tritt dann auch die Eigenthümlichkeit der Grundtonart, der aeolischen, ihre Hinneigung zu der phrygischen und ionischen, so wie zu der dorischen, überall bedeutsam hervor. Eben dieser besonderen Liebe wegen, welche in der Ausführung überall hervorleuchtet, und in dem kurzen Zeitraume weniger Minuten ein so belebtes, vollendetes Bild uns vorüberführt, ist nicht zu glauben, dafs Gabrieli dieses sein Werk anders als für eine, ihm besonders werthe Feier geschaffen habe, oder dafs er es, einmal vollendet, von einem Kreise solcher Werke habe ausschliefsen wollen, die er lieben Freunden und hochgeachteten Gönnern als ehrende und erfreuliche Gabe darbot — eine genügende Ursache für die Annahme, dafs es zu der späteren Weihe der Kirche der heiligen Justina um 1600 bestimmt gewesen, damals in einzelnem Abdrucke erschienen, und dann, sei es seiner in Venedig schon allgemeinen Verbreitung wegen, oder weil die Handschrift des Meisters nicht mehr vor-

[1]) *Vergl. Flaminii Cornelii etc. Ecclesiae Venetae XI. p.* 13. [2]) *Ib. p.* 17. [3]) *p.* 18. [4]) *p.* 19. [5]) *p.* 209.

handen war, in die nach seinem Tode in seiner Vaterstadt herausgekommene Sammlung seines Nachlasses nicht wieder aufgenommen worden.

Es bleiben uns nunmehr solche Gesänge unseres Meisters allein zu betrachten noch übrig, die wir darstellende nennen möchten, verkündende und weissagende; die mit Worten der Schrift oder auch der Sage, Geschehenes und Künftiges, oder heilige Geheimnisse offenbaren. Eine viel gröfsere Ausdehnung nehmen diese ein in der katholischen, als in der evangelischen Kirche. Hier war es nur die Schrift, die ihnen Eingang sichern konnte; dort war auch die Ueberlieferung geheiligt, sei es nun die blofs mündlich fortgepflanzte, oder die neben den Urkunden heiliger Offenbarung durch die Berichte glaubwürdiger Schriftzeugen aufbewahrte. Auch diese läfst dort in heiligen Gesängen sich hören in der Kirche, und fanden wir am Osterfeste, neben anderen, wörtlich aus der heiligen Schrift entlehnten Gesängen, in der Sequenz ein Gespräch der Jünger mit Magdalena, nicht dem Buchstaben, doch dem wesentlichen Inhalte nach auf die Schrift gegründet, eine dichterische Erweiterung des dort Aufgezeichneten; so lassen an andern Festen auch die Stimmen von Glaubenszeugen späterer Jahrhunderte zwischen Vorlesungen und Gebeten sich vernehmen; ja völlig persönlich, gegenwärtig, treten diese hervor, als geschehe ihnen vor den Augen der Gemeine eben dasjenige, wodurch sie ihren Glauben bewährten. So ertönt im Gesange die Kunde von der heiligen Cäcilia, welche der Sage gemäfs ihr Leben von jedem irdischen Genusse entfernt hielt, es der Betrachtung göttlicher Dinge allein weihte, und, nachdem sie ihren heidnischen Verlobten, dessen der Abgötterei eifriger noch ergebenen Bruder bekehrt hatte, mit ihnen den Martertod erlitt. „Als nun die Flöten (des Hochzeitreigens) ertönten, tönte es in Cäcilia's Herzen allein ihrem Herren, und sie sprach: „„Erhalte, o Herr, Geist und Leib mir unbefleckt, dafs ich nicht zu Schanden werde."" So hören wir sie zu dem Bruder ihres Verlobten reden: „„Heute nenne ich dich wahrhaft meinen Bruder, da die Liebe Gottes dich gelehrt hat die Abgötter verachten. Gottes Liebe machte deinen Bruder mir zum Gemahl, dich mir zum Blutsverwandten."" So tritt der Apostel Andreas vor uns hin und sein Marterthum, in jenem Responsorium: „Als Andreas das Kreuz erblickte rief er aus: „„o du wunderwürdiges, begehrenswerthes Kreuz, das du über die ganze Welt hin strahlest, nimm auf einen Jünger Christi, und durch dich nehme Derjenige mich auf, der an dir starb und mich erlös'te." Ganze Gespräche selbst ziehen sich hin durch Psalmengesang und Vorlesungen. So wird am Feste des heiligen Laurentius dessen Zusammentreffen mit dem zum Tode gehenden römischen Bischofe Sixtus uns vorübergeführt; die Klage des frommen Priesters, seinem Bischofe nicht folgen zu können, dessen Weissagung seines baldigen Martertodes. „Wohin gehest du, Vater, ohne deinen Sohn. wohin heiliger Priester ohne deinen Helfer?" Fröhlich eile ich zum Tode. „Also verlässest du mich, mein Vater? was denn an mir hat dir mifsfallen? Siehe zu ob du einen würdigen Diener an mir erwählt, des Herren Leib und Blut zu spenden!" Nicht verlasse ich dich mein Sohn; sondern ein gröfserer Kampf erwartet dich für Christi Glauben. Einen leichteren Gang zu gehen, ist uns Greisen zugetheilt, dich aber erwartet ein Sieg, ruhmwürdiger noch, über den Wütherich.“ — Oft und mit Vorliebe finden wir um jene Zeit Gesänge eben solcher Art von den besten Meistern behandelt. Von ***Palestrina*** besitzen wir das erwähnte Responsorium der heiligen Cäcilia fünfstimmig [1]); von ***Johann Asula*** aus Verona das Gespräch der Heiligen Sixtus und Laurentius achtstimmig zu zwei Chören; auf ähnliche Weise hat ***Leo Leoni*** aus Vicenza das Gespräch Christi mit Petrus behandelt von dem Weiden der Schafe und dem Amte der Schlüssel (aus

---

[1]) *Lib. III. Motettorum etc. Venetiis* 1575.

Joh. XXI., 15—17. und Matth. XVI., 18. 19. zusammengesetzt, ohne die dort befindlichen verbindenden Worte der Erzählung); so auch des Herrn Rede zu Paulus bei seiner Bekehrung und des Apostels Antworten (Apost. Gesch. XX., 3—6.) [1]). Unseres Meisters Werke enthalten ebenfalls manches hieher zu rechnende; und können wir Gesänge der eben betrachteten Art, wie wir es zuvor gethan, darstellende nennen, haben wir neben diesen noch verkündende und weissagende genannt; so wählen wir nun aus dem Vorrathe der Werke Gabrieli's drei heraus, wie sie jenen drei Arten angehören, um an ihnen die möglichst allseitige Betrachtung seiner eigenthümlichen Behandlung geistlicher Tonkunst während seiner früheren Wirksamkeit fortzuleiten und zu beschliefsen.

Die Benennung „darstellende Gesänge" freilich dürfte mancher, und nicht zu verwerfenden Einwendung unterliegen. Denn die Kunst jeglicher Art, so fern sie das innerlich Geschaute hineinstellt in das Gebiet der Erscheinung, ist darstellend; eine Benennung also, die einem jeden Kunstwerke ohne Ausnahme gebührt, möchte wenig geeignet sein, eine gewisse Kunstrichtung ausschliefsend zu bezeichnen. Darstellend also wären, von dieser Seite betrachtet, nicht minder solche Gesänge, in denen, durch den Sängerchor vertreten, im Gebet und Lobgesange die Gemeine ihre fromme Stimmung offenbart; darstellend solche, in denen eben dieser Chor Vergangenes ihr als gegenwärtig vorüberführt, als alte, heilige Kunde es in das Gedächtnifs ruft, oder Verheifsungen, ewig fortgehende, und ewig wiederum erfüllte Weissagungen, in tiefster Bedeutung vor ihr ausspricht. Darin jedoch finden wir die Rechtfertigung jener Benennung, dafs, im Gebet, im Lobgesange, die Gemeine, höre sie auch schweigend einem kunstgeübten Chore zu, doch gedacht wird als von ihm vertreten, singend und spielend dabei in ihrem Herzen, einstimmend innerlich in jeden Laut, der zu ihrem Ohre dringt; als mit thätig also, nicht als Hörerin allein; wo aber das Vergangene, das Verheifsene, aus dem Munde der Sänger zu ihr redet, als verstummend erscheint vor der heiligen Kunde, in stiller Demuth ihr horchend; aufnehmend, dem ihr Dargestellten gegenüber, dessen Urheber, der Sängerchor, den Namen des Darstellenden um so mehr verdient, je gegenwärtiger, anschaulicher, das Bild ist, welches er hervorruft. In diesem Sinne wünschen wir jene Benennung aufgenommen zu sehen; möge das Folgende sie rechtfertigen.

Darstellend hienach im engeren Sinne, die verkündete Begebenheit der heiligen Geschichte gegenwärtig, anschaulich vorüberführend, erscheint uns Gabrieli's achtstimmige Behandlung des Responsoriums für die Feier des ersten Ostertages, das wir bei der Darstellung des hieher gehörigen Theiles der katholischen Liturgie bereits ausführlich mittheilten, hier aber, der Vollständigkeit wegen wiederholen [2]). „Der Engel des Herren kam vom Himmel herab, trat hinzu, wälzte den Stein von der Thür, setzte sich darauf, und sprach zu den Weibern: Fürchtet euch nicht, ich weifs, dafs ihr Jesum den Gekreuzigten sucht. Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommt her, und sehet die Stätte, da der Herr gelegen hat. Halleluja!" Das grofsartige Bild des herabschwebenden Engels, wie er, die Schwingen entfaltend, sich erst erhebt, dann herniedersenkt, in stiller Majestät hinzutritt, den Stein wegwälzt vom Grabe und auf ihm ruht, wie er mit sanft tröstender Stimme den Frauen zuspricht, in frohem Jubel endlich die Auferstehung verkündet, einem Jubel, der das Ganze im vereinten Gesange beider Chöre schliefst — alles dieses stellt der Meister hier unserem innerem Sinne dar. Er wählt, wie es spätere grofse Tonkünstler bei ähnlichen Darstellungen auch gethan, im Anfange zwei schlichte melodische Figuren. Die eine erhebt sich durch die Stufen der diatonischen Leiter, langsamer zuerst, dann schneller;

[1]) *Alles dreies ist in dem dritten Theile von Abraham Schadäus promptuarium musicum (Strafsburg 1613) zu finden.*
[2]) *Beispiel I. B. 5. a.*

schliefst in dieser einfachen Bewegung jede andere Anschauung aus, als die des Aufschwunges. Einfach und langsam senkt sich die andere durch nur drei Töne. Jene verflechten und entfalten zuerst vier einzelne Stimmen in enger kanonischer Nachahmung; diese ertönt durch jene vier Stimmen, von der höchsten hinab bis zu der tiefsten, so, dafs jede folgende hineingreift in den Schlufsfall der vorangehenden. Dann aber wird das Bild des Aufschwingens, des Niedersenkens, grofsartiger noch vor uns entfaltet: wie zuvor durch vier Stimmen, so breiten die Nachahmungen nunmehr durch deren acht sich aus; wie anfangs nur die einzelne Stimme eingriff in die andere, greift nunmehr ein voller Chor hinein in den andern. Wo der herabgekommene Engel zu dem Steine des Grabes tritt, da krönt das ganze Bild seiner Erscheinung, abermals, wie in jenem zuvor betrachteten Lobgesange an die heilige Jungfrau, die überraschende Zusammenstellung zweier Dreiklänge. Dem auf *c*, dem ionischen Grundtone, von welchem aus die Modulation anscheinend in ruhigem Fortgange nach *f* hinstrebt, schliefst unmittelbar, unerwartet, der Dreiklang des darunter liegenden ganzen Tones, *b*, sich an: als eine himmlische Erscheinung erkennen wir nun in der Nähe, was auf so grofsartige Weise schon aus der Ferne sich uns ankündigte. Die Worte des Engels sind einfacher Choralgesang; wo er die Kunde der Auferstehung ausspricht [1]), wo er die Frauen hinweis't zu der Stelle, wo der Herr gelegen, und nun nicht mehr zu finden ist, wird er belebter; hier vereinen beide Chöre ihren Gesang in lebendiger, gemeinsamer Stimmverflechtung; es ist als gehe der Glaube an das herrliche Wunder nun in aller Herzen auf, im Wechselchore schliefst das Halleluja sich an, ein Lobgesang der Engel, wie derer, denen so Grofses verkündet wurde.

Zu einer ähnlichen Behandlung, so scheint es, würde der zweite der von uns ausgewählten Gesänge unseres Meisters, dem Inhalte seiner Worte zufolge, ihn haben auffordern müssen. Es ist ein Responsorium für das Weihnachtsfest, zu zwölf Stimmen in zwei Chören, einem hohen, einem tiefen. „Der Engel sprach zu den Hirten: Ich verkündige euch grofse Freude, denn euch ist heute der Heiland der Welt geboren, Halleluja! Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen, Halleluja!" Hier tritt jedoch in schlichtem Choralgesange, der nur in der Einleitung durch den Verein beider Chöre eine geheimnifsvolle Kunde andeutet, die Verkündigung uns einfach entgegen; nur die Worte noch: „grofse Freude" prägt der volle Gesang beider Chöre nachdrücklich ein; der tiefere sonst ist der allein verkündende. Sein Schlufs wendet aus dem Phrygischen, der Grundtonart des Ganzen, welche hier in strenger Behandlung erscheint, zu dem Mixolydischen sich hin, eine Ausweichung, welche zweifelhaft erscheinen könnte wegen der kurz zuvor gehörten kleinen Terz *b* des mixolydischen Grundtons, wüfsten wir nicht, dafs bei vollen mixolydischen Tonschlüssen durch dieses Tonverhältnifs ein Anklang nach dem Dorischen hin sich bilde. Nun schliefst, durch die Drei geregelt, im Wechselgesange beider Chöre das Halleluja sich an; ionisch zuerst, wie dem mixolydischen Dreiklange leicht und natürlich der Dreiklang dieser Tonart folgt, dann aeolisch schliefsend. Der Grundton des Aeolischen aber wird nun als der des versetzten Phrygischen angesehen, und auf dessen grofser Unterterz *f*, dem Grundtone des versetzten Ionischen, in vollem Gesange aller Stimmen, ertönt das Gloria. Leise nur liefs im Anfange unser Meister die ionische Verwandtschaft des Phrygischen anklingen; bestimmter zwar, doch zarter auch, schlofs in der Mitte dem mixolydischen Schlusse das Ionische sich an: hier bricht es heraus in voller Kraft, im schärfsten Gegensatze gegen das Phrygische, und dennoch ihm am nächsten

[1]) *S. I. B.* 5. *b.*

verwandt; unerwartet, weil beide Tonarten hier nicht in ihren ursprünglichen Grenzen erscheinen: in den Gesang strahlt es hinein, wie das göttliche Licht der Offenbarung in die dunkle, sündige Welt.

Weissagend endlich dürfen wir vorzugsweise jenen Gesang zum Eingange der Feier des Osterfestes nennen, den wir auch schon in dem Vorigen betrachteten, welcher Worte des vierzehnten Verses aus dem dritten Kapitel des zweiten Buches Mose mit Stellen aus den drei ersten Psalmen verknüpft; die Erlösung Israels aus der aegyptischen Knechtschaft, durch Jehova im feurigen Busche dem Moses verkündet, prophetisch deutend auf die Erlösung von der Knechtschaft der Sünde und des Todes durch den auferstandenen Heiland, wie schon David, der heilige Sänger sie verkünde. „Ich bin, der ich bin; ich wandle nicht im Rathe der Gottlosen, sondern habe Lust zum Gesetze des Herrn, Halleluja! Ich habe geheischt von meinem Vater, Halleluja, und er hat mir die Heiden zum Erbe gegeben, der Welt Ende zum Eigenthum, Halleluja! Ich lag und schlief und bin erwacht, denn der Herr hält mich, Halleluja!" Es sind diese letzten Worte, welche Gabrieli zum Mittelpunkte des Ganzen gemacht hat. Der in der Kirche des heiligen Marcus zu Venedig üblichen lateinischen Psalmenübersetzung zufolge, deuten sie bestimmter noch auf den Tod und die Auferstehung des Herrn, als Luthers Uebertragung dieser Stelle. *(Ego dormivi et somnum cepi; et resurrexi, quoniam Dominus suscepit me.* Ich habe geschlafen und des Schlummers genossen, und bin auferstanden, denn der Herr hat mich aufgenommen.) Das versetzte Ionische ist der Grundton des Ganzen, mixolydische Anklänge durch die Hinwendung nach der Oberquarte tönen feierlich bereits in den Anfang hinein; zwei gleiche vierstimmige Chöre, der eine meist der Nachklang des andern, wechseln mit einander, und kräftig klingt zwischen die einzelnen prophetischen Worte in vollem Gesang aller Stimmen das Halleluja hinein. Nun werden jene, auf des Herren Tod, seine Auferstehung, deutenden Worte ausgesprochen: geheimnifsvoll tritt hier zum ersten Male die phrygische Tonart hinein in das Ganze; ihr aufsteigender Schlufsfall durch einen ganzen Ton, ihr abfallender durch einen halben, beide eben ihr allein eigen, für sie daher auf das Schärfste bezeichnend, werden in den zwei Unterstimmen beider Chöre verbunden; alle Stimmen halten, leisen Lautes, sich in ihren tiefsten Tönen; es ist die Ruhe, die Stille des Grabes, die aus ihnen spricht: „ich habe geschlafen [1])." Aber ein Strahl des Lebens dringt in diesen geheimnifsvollen Schlummer; die Tonart, ihre Grenzen nicht verlassend, verwandelt sich in die aeolische; auch hier wiederum stehen die harten Dreiklänge auf *d*, auf *c* unmittelbar neben einander; eine eigenthümliche Beziehung des Lichtes und des Tones giebt jenem letzten Dreiklange gegen den vorhergehenden jenen hellstrahlenden Glanz, den hier, wie in anderen Werken unseres Meisters, die eine gleiche Verbindung uns zeigten, jeder Hörer lebendig fühlen wird. Der Herr hat des Schlummers genossen, aber das göttliche Leben bricht siegreich durch die Bande des Todes — er ist auch auferstanden; nun strebt der Gesang wieder hinauf in das lichte Ionische, bewegter, in glänzender Fülle. Nur dreistimmig zwar greifen beide Chöre ineinander; aus beiden jedoch sondern sich zwei einzelne Stimmen aus, der Tenor aus dem ersten, der Alt aus dem zweiten, und treten in gleichen Ton und Zeitverhältnissen, wie jene, einander nach; einen Wechsel von vier Chören glauben wir so zu vernehmen, bis alles zu einem kräftigen Zusammenklange verschmilzt bei der Stelle „denn der Herr," und nun in den beiden wechselnden Chören, die Worte: „hat mich aufgenommen" durch zartes, synkopisches Hingleiten der beiden Oberstimmen das Gepräge liebenden Hinneigens erhalten; es ist der Vater, der den Sohn, an dem er Wohlgefallen hat, der zurückkehrt zu ihm, wieder aufnimmt zu seiner Rechten.

[1]) *Beispiel I. B.* 6.

Es dürfte befremden, nachdem von mehren Werken unseres Meisters ausführlich gehandelt worden, keine einzige Messe von ihm erwähnt zu finden, da dieser Mittelpunkt der katholischen Liturgie bei späteren Tonmeistern gewöhnlich als Hauptaufgabe ihrer Tonschöpfungen erscheint. Allein hier eben, wo der bedeutende Umfang und die Verschiedenartigkeit der Gesangsworte den Späteren besonders willkommen war, um eine Mannigfaltigkeit von Tonbildern an ihnen zu entwickeln, erscheinen die Aelteren zumeist strenge und ernst. Die Durchführung eines einzigen Grundgedankens in allen Theilen des Ganzen war fast allezeit als Aufgabe gestellt, durch sie erstrebte man äufsere Einheit dieser bedeutenden Massen; eigenthümliche Färbung aber suchte man über sie zu verbreiten durch die Wahl dieser Grundgedanken; durch sinnreiche Anklänge aus fremden, sei es geistlichen oder weltlichen Gesängen, bezüglich auf das gefeierte Fest oder die Persönlichkeit des Meisters, gewählt vielleicht auch nur wegen ihres lieblichen Gesanges, ihres für kunstreiche Ausführung besonders geeigneten Fortschrittes. Jedenfalls aber herrscht in den Messen jener Zeit, geistreich wie einzelne Meister auch sie zu beleben gewufst, das Herkömmliche vor; und wer ältere Tonmeister in ihrer vollen Eigenthümlichkeit will kennen lernen, hat mehr zu forschen in ihren, durch die Messe oder andere Theile des Gottesdienstes nach Verschiedenheit der Feste wechselnd hindurchgewobenen Gesängen, wo kein Herkömmliches sie hinderte, sich frei und mannigfaltig zu bewegen, als in ihren Messen, in denen die meiste äufsere Uebereinstimmung hervortritt, die in vielen Fällen unserem Zeitalter sogar als Einerleiheit erscheinen dürfte.

Um jedoch von unserem Meister in möglichster Vollständigkeit zu handeln, dürfen wir nicht übergehen, dafs die beiden venedischen Sammlungen seiner Werke nur zwei Bruchstücke von Messen enthalten, von denen das in die frühere von 1597 aufgenommene, Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus umfafst; das in der späteren von 1615 mitgetheilte, dieselben Gesänge mit Ausschlufs des Gloria. Nur das letzte Bruchstück hat der Verfasser dieser Blätter aus den vorhandenen Stimmbüchern vollständig herzustellen vermocht; von dem andern war ihm nur die Einsicht eines einzigen Exemplars vergönnt, das nicht alle Stimmbücher enthielt, und von dem die vorhandenen eben in diesem Theile unvollständig waren. Es läfst sich daher nur über eines dieser Bruchstücke vollständig, über das andere nur in so weit berichten, als die vorhandenen Theile desselben einigen Ueberblick gewährten.

Dem Herkömmlichen hat unser Meister darin sich angeschlossen, dafs ein bestimmter Grundgedanke, wenn auch nicht überall streng ausgeführt, doch angedeutet mindestens, allen einzelnen Mefsgesängen (bis auf das Benedictus) gemeinsam ist. Doch läfst er, wider den Gebrauch seiner Zeitgenossen, nicht sofort alle Stimmen, sei es in Chöre gesondert, oder allmählig ein volles Harmoniegewebe zusammenflechtend, in Thätigkeit treten. Sein älteres, wie sein späteres Bruchstück, auf zwölfstimmigen Satz in drei Chören angelegt, wendet im ersten Kyrie, und dem folgenden Christe, das eine in jedem nur acht, das andere zuerst nur fünf, dann acht Stimmen an; erst das letzte Kyrie tritt mit vollen Chören hervor, so dafs die ganze Pracht der Harmonie gegen das Gloria hin sich zuerst entfaltet. Sanctus und Benedictus des früher erschienenen Bruchstücks haben nicht vollständig hergestellt werden können; die des späteren gehören unbezweifelt zu den vorzüglichsten Werken unseres Meisters, und hätte er die Messe vollendet, so würden sie gewifs auf die würdigste, bedeutsamste Weise ihren Mittelpunkt gebildet haben. Das Sanctus zeigt den Grundgedanken des Ganzen zuerst in jedem einzelnen der drei Chöre, dann in ihrem vollen Zusammentönen, in enger Nachahmung entfaltet zu den Worten: „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth;" dann greifen alle Stimmen kühn und mächtig in einander, eine breite, volle Harmoniemasse bildend zu den Worten: „alle Lande sind deiner Ehre voll;" auf den höchsten Gipfel erhebt sich die Be-

geisterung in dem „Hosianna in der Höhe," wo in verändertem Rhythmus die Drei als herrschend hervortritt. Nun ertönt einfach und zart das Benedictus [1]) (Gesegnet, der da kommt in dem Namen des Herrn) in schlichten, harmonischen Nachklängen dreier Chöre, eines hoher, und eines anderen tiefer Stimmen, zwischen denen in der Mitte ein dritter schwebt, der durch die gewöhnlichen vier Singstimmen gebildet wird. In der Tiefe heben diese zarten Klänge an, in der Tiefe verklingen sie wieder, und das feurige, bewegte Hosianna, in derselben Gestalt wiederkehrend wie anfangs, krönt sodann das Ganze, zuletzt in einem breiten, durch die Zwei geregelten Tonstrome verhallend.

Diese beiden Gesänge tragen so ganz das Gepräge der früheren Kunstrichtung unseres Meisters, das Christe und das letzte Kyrie schliefsen in so völlig gleichem Sinne sich ihnen an, dafs wir sie, ungeachtet sie erst um das Jahr 1615 erschienen sind, dennoch seinen früheren Werken beirechnen müfsten. Denn die in jenem Jahre herausgegebene Sammlung hat neben späteren auch solche Gesänge abermals aufgenommen, welche bereits 1587 gedruckt waren, und wir dürften daher nicht anstehen durch innere Kennzeichen unsere Beurtheilung ihres Alters leiten zu lassen. Allein das erste Kyrie erregt wiederum Zweifel, da es auf das Entschiedenste seinen späteren Hervorbringungen gleicht, und dennoch seinen Zusammenhang mit dem Folgenden, theils durch den gemeinsamen Grundgedanken, theils die fortschreitende, ihm später entfaltende Stimmenfülle, unzweideutig zu erkennen giebt. Es ist ein fünfstimmiger Satz, und ein solcher zeigt in seinen früheren Werken sich niemals, in denen wir nie weniger als sechs Stimmen angewendet finden; es ist auf Begleitung musikalischer Instrumente angelegt, und auch diese wird dort nirgends angetroffen. Zwar ist der Name keines dieser Instrumente angegeben, die Worte auch einer jeden Stimme vollständig untergelegt; allein die der Oberstimme ausdrücklich beigefügte Bezeichnung *Voce* (wie sie in seinen späteren Werken vorkommt, wo die Anwendung bestimmter musikalischer Instrumente den Ausführenden überlassen blieb) giebt zu erkennen, dafs nur sie allein von einer menschlichen Stimme habe vorgetragen werden sollen. Gesangsverzierungen, wie die spätere Zeit sie erfunden, kommen in der Singstimme vor, und werden von den Instrumenten nachgeahmt: ja, zuletzt tönen diese nur die Harmonie einfach durch mehre Tacte aus, während die Singstimme einen kurzen recitativischen Gang, einmal mit voller, dann wiederholend mit leiser Stimme vorträgt, (eine hier ausdrücklich vorgeschriebene Vortragsweise) in einem raschen Laufe sich in die Höhe aufschwingt, und mit einem langen Triller auf dem Unterhalbtone endet. [2]) Ungeachtet dieser, gegen frühere Werke unseres Meisters so bedeutend verschiedenen Behandlung, und troz des augenscheinlichen Zusammenhanges der folgenden Gesänge mit diesem vorangehenden, so wie ihrer gleichzeitigen Erscheinung nach dem Tode ihres Urhebers, bleibt aber dennoch die Vermuthung nicht ausgeschlossen, dafs jene zuerstgenannten seiner früheren Zeit wirklich angehörten. Er, der uns überall so strebend erschien, hat von Gesängen denen seine Kirche eine bedeutende Stelle bei dem Gottesdienste einräumte, nur einzelne Bruchstücke hinterlassen. Es drängt die Vermuthung sich auf, dafs er, durch das Herkömmliche beengt, hier eine freiere Behandlung, wie sie nur immer vergönnt gewesen, erstrebt, zu verschiedenen Zeiten Versuche darin gemacht, sich vielleicht niemals völlig habe genügen können, und so mag vielleicht Sanctus und Benedictus am frühesten entstanden, in gleichem Sinne ihnen das Christe und das letzte Kyrie gesellt worden sein; das einleitende Kyrie aber bei einer durchaus anderen Richtung seines künstlerischen Strebens erst später

[1]) *Beispiel I. A. 9.* [2]) *Beispiel I. B. 7.*

einen Platz neben ihnen gefunden haben, und nur durch den Grundgedanken in einige äufserliche Beziehung zu ihnen gesetzt worden sein.

Mit dem vorliegenden Abschnitte haben wir die Darstellung der früheren Kunstrichtung unseres Meisters beschlossen. Sie gehört wesentlich jener älteren Zeit an, in der die Künste in innigem Bunde mit der Kirche standen, unter deren Schutz und Pflege der den Gemüthern der Menschen eingepflanzte schaffende Trieb am frühesten zu vollem Bewufstsein erwacht war; wie in den bildenden Künsten, so in der Tonkunst, wenn auch hier nach längerem Schlummer. Wie die Tonkunst in den Leistungen eines kunstgeübten, die Gemeine vertretenden, die Worte der Verkündigung, der Verheifsung ihr offenbarenden, das Geschehene, das Künftige ihr gegenwärtig vorüberführenden Chores in das Leben getreten sei bei dem Gottesdienste, haben wir darzustellen versucht. Als Vertreter der Gemeine fanden wir den Chor berufen zu Darstellung frommer, jedes irdische Gefühl reinigender, verklärender Gemüthsstimmungen, im Gebete, im Lobgesange; nicht jenes flüchtigen, rastlosen Wechsels von Empfindungen also, wie die weltliche Tonkunst ihn darlegt, sondern des Bleibenden, Ruhenden, den göttlichen Ursprung im menschlichen Gemüthe kündenden, desjenigen, wodurch, wie allen Regungen desselben, so den Bestrebungen des schaffenden Triebes das Gepräge des Christlichen aufgedrückt wird. In diesem Sinne sahen wir die Tonkunst, ihrem flüchtigen, an die Zeit gebundenen Stoffe Dauer und Gestalt verleihend, der Baukunst gegenüber sich heranbilden. Auf diesem Gange ihres Bestrebens trat die Entwickelung bestimmter, wiederkehrender Grundformen ihrer Darstellungen uns entgegen, der ***Kirchentöne***; Grundformen, durch jene geistige Richtung, durch eine von ihr bedingte, eigenthümliche Naturanschauung gebildet, eben defshalb nothwendige Mittel der Offenbarung beider, Gedanken, wie Gefühle erst lebendig gestaltend. In scharfen, aber rohen Umrissen fanden wir diese ausgeprägt in alt-überlieferten, der ersten Zeit christlicher Begeisterung nahe stehenden Kirchengesängen, solchen Ursprunges halber mit besonderer Ehrfurcht hochgehalten. Auch wir, um des geistigen Lebens willen dessen Erzeugnisse sie sind, der oft wunderbaren Durchdringung des noch ungebildeten Stoffes, die aus ihnen hervorscheint, dürfen ein ehrfurchtsvolles Anerkenntnifs ihnen nicht versagen, müssen wir auch bedauern, dafs in herbem Mifsverstande man lange Zeit an ihnen festhielt als für alle Zeiten allgemein gültigen, die heilige Kunst völlig erschöpfenden Erzeugnissen; dasjenige also, was belebende Form der Darstellung in ihnen werden konnte, und später geworden ist, in eine beengende Schranke umwandelte. Eine ungenügende Lehre war bestrebt, selbst bis hin zu den Zeiten, in welchen wir einer solchen Belebung uns bereits erfreuen dürfen, aus ihnen, anknüpfend an unvollkommene Ueberlieferungen aus dem Alterthume, einen Kreis von Formeln auszuscheiden, als Hülfsmitteln zu besserem Verständnisse des bereits Gebildeten, nicht als Typen, Grundformen für neue Bildungen. Denn wo die Kunst irgend im Wachsen begriffen ist, werden dergleichen nicht äufserlich als Regeln für die Kunstübung festgesetzt: sollen sie in ächtem Sinne sein, was jene Benennung aussagt, Grundformen, in denen der schaffende Trieb sich offenbart, so erzeugen sie, auch ohne äufsere Vorschrift, kraft innerer Nothwendigkeit, sich immer wieder von selbst in seinen Hervorbringungen, und irgend ein äufseres Gebot, das ihretwegen etwa ergeht, spricht dann nur bekräftigend und billigend aus, was auch ohne dasselbe bereits Regel geworden war. Was aber jene Formeln früher wirklich gewesen, Typen, nach denen jene alten heiligen Gesänge von innen heraus sich nothwendig gestaltet hatten, das sollten sie im Verfolge jener grofsen, lange vorbereiteten, geistigen Bewegung, durch welche die Kirchenverbesserung hervortrat, in noch viel höherem Maafse werden. Bisher hatte man, künstlich und sinnreich, jene alten, heilig gehaltenen Gesänge mit anderen Stimmen umbaut und ge-

schmückt, jenen, auf älterer Kunstübung gegründeten Regeln sich dabei strenge angeschlossen, jene, durch sie festgesetzten Grundformen dabei zur Anschauung zu bringen gesucht, in sorgsamer Anwendung der Kunstmittel die Kunst beinahe verloren. Auf anderem Gebiete hatte diese, der Dichtkunst unterthan, eine Weile fortgewaltet; in jenen mannigfachen Lebenskreisen, welche neben der Kirche gebildet, im höchsten Sinne doch von ihr umfafst und getragen, durch sie geheiligt werden sollen. Dafs dieses geschehe, die Kirche nicht als gesonderte Macht länger dastehe neben jenen Lebenskreisen, dafs sie, die von jeher die allgemeine Mutter sich genannt, dieses in der That werde, ihr Geist alles lebendig durchdringe, nicht die äufsere Satzung als solche mehr gelte, sondern sofern sie durch innere Nothwendigkeit geheiligt, durch den Ausspruch der Offenbarung bestätigt sei — alles dieses erstrebte die Kirchenverbesserung; die Sehnsucht danach hatte in den herrlichsten Erzeugnissen aller Künste sich lange zuvor grofsartig, tiefsinnig, rührend ausgesprochen. Jener Zweig der Tonkunst nun, einer fremden Kunst gesellt, mit und in ihr zum Leben erwacht, allein dennoch durch kein äufseres, zwingendes Gebot gehemmt, hatte in unbewufstem Walten des schaffenden Triebes bald zarte, liebliche Blüthen gezeitigt; ein eigenthümlicher Geist hatte in ihnen sich erschlossen, die Offenbarung der Tonkunst als einer frei mit der Dichtkunst verschwisterten, ihre Werke verklärenden, nicht nothwendig und für immer ihr dienstbaren Kunst. Jene herbe, strenge, kirchliche Kunst, überlieferten Kunsterzeugnissen, bindenden, aus ihnen hergeleiteten Regeln dienstbar, suchte nun, in Uebereinstimmung mit der aus dem Innern mächtiger stets hervordringenden Geistesrichtung, sich zu stärken und zu erquicken an jenen frischen, lebendigen Blüthen, an ihnen des mächtiger aus der Tiefe des Gemüthes sich entfaltenden Triebes bewufst zu werden. Wie anfangs Vermischung des herkömmlich Kirchlichen und des Weltlichen, dann Verklärung und lebendige Durchdringung dieses letzten durch jenes, hervorgegangen sei aus diesem Streben, wie jene alten Grundformen des Kirchengesanges, die Kirchentöne, als wahrhafte Typen erkannt worden, ihr Geist und ihre Bedeutung auf zarte Weise auch dem in die Kirche lebendig aufgenommenen Volksgesange sich mitgetheilt habe, in ihnen und durch sie eine eigenthümliche, neue kirchliche Kunst entfaltet worden sei — das hoffen wir zu einiger Ueberzeugung in dem Vorangehenden dargelegt, und durch die Betrachtung einzelner Werke unseres Meisters bewährt zu haben.

Aber wir haben auch jene ältere kirchliche Kunst, als eigenthümliche Offenbarung des schaffenden Geistes eine in sich vollendete genannt; und dennoch werden wir nicht leugnen dürfen, sie stehe nicht frei da, sie schliefse sich einer vorhandenen Form des Gottesdienstes nothwendig an, ihr wahrhaftes Verständnifs erscheine an diese geknüpft, ihre Leistungen durch sie bedingt; ihre Erzeugnisse, vereinzelt, von geringem Umfange, seien jenen grofsartigen Werken späterer Zeit nicht zu vergleichen, die eine Gesammtheit einzelner Tonbilder durch einen gemeinsamen Mittelpunkt lebendig verknüpfen, frei dastehend von allen äufseren Bedingungen ihrer Erscheinung und ihres Verständnisses. Sollte uns also jene ältere Kunst nicht vielmehr als eine Andeutung dessen erscheinen, was später erst in höherem Sinne geleistet worden; und wenn wir den ohne Widerspruch so viel bedeutenderen Umfang von Kunstmitteln erwägen, dessen die spätere Zeit sich zu erfreuen hat, die so viel gröfsere Geschmeidigkeit und Biegsamkeit ihres Tonsystems, sollte uns die ältere dagegen nicht vielmehr beschränkt und arm erscheinen?

Es ist gewifs zuerst: frei soll die Kunst sein, ihre Erzeugnisse in sich verständlich, keiner Erklärung, noch irgend einer äufseren Einrichtung zu ihrem Verständnisse bedürftig. Unwiderruflich aber und überall ist die heilige Tonkunst in ihren tiefsinnigsten Erzeugnissen geknüpft an das Wort der Offenba-

rung; sie ist es also in jenen Werken späterer Zeit nicht minder, als den Hervorbringungen der früheren. Sind aber Wort wie Ton dasjenige, wodurch sie als Kunst erst in das Leben treten kann, worin der schaffende Geist zwar gebunden, aber auch wiederum gestaltet und offenbart wird, so ist, nicht minder als alle übrigen Künste, auch die ältere, wie spätere heilige Tonkunst frei zu nennen in diesem Zusammenhange mit dem Worte, die eine auf gleiche Weise mit der andern. Die eine aber wie die andere lös't ihre höchsten Aufgaben innerhalb des christlichen Gebietes; je heimischer der Hörer ist in demselben, um so mehr ist ihm das Verständnifs beider gegeben, da sie Blüthen eines und desselben Stammes sind. Aber mögen wir die Werke der früheren Zeit auch defshalb nicht geringer achten, weil sie bei dem ersten Anblicke uns vereinzelter, beschränkter erscheinen. Jene einzelnen Verse der Psalmen und heiligen Lieder, jene aus den Worten des Heilandes und der Apostel entnommenen Sprüche, finden alle in der gröfsesten That der Geschichte ihren Mittelpunkt, um deren einzelne Momente in besonderen Festen durch den Lauf des ganzen Jahres wiederum eigenthümliche Kreise der Darstellung sich bilden. In Gebet und Lobgesang, in Weissagung und Verkündigung auf diesen gemeinsamen Mittelpunkt hindeutend, treten jene, anscheinend vereinzelte Tonbilder zusammen in ein einziges, grofsartiges Ganze, ein Faden der Liebe und der Begeisterung zieht sich hin durch alle; in geheimnifsvoller Verwandtschaft verknüpft, offenbart ein Kreis von Tönen die innere Seele des heiligen Wortes. So trat jedes einzelne Kunstwerk dem Hörer einst entgegen in der bedeutsamsten Umgebung, im Zusammenhange mit dem Leben der Kirche, wie es an den verschiedenen heiligen Zeiten, an den einzelnen Festen, in immer wiederkehrendem Kreislaufe sich offenbarte. Getragen von allem diesen, dadurch vorbereitet, vermochte er es reiner aufzufassen, inniger sich anzueignen. Das Kunstwerk erfreute sich einer Heimath, der Hörer einer Vermittelung; nicht dafs er ihrer zum Verständnisse des Kunstwerkes unumgänglich bedurft hätte, aber sie entfernte von ihm alles Störende und Zerstreuende, stellte ihn demselben in der rechten Stimmung gegenüber: was ihm zu Theil wurde, war nicht blofser Kunstgenufs in beschränktem Sinne, sondern wahrhafte Erbauung. Jenes gröfseste Werk heiliger Tonkunst der späteren Zeit, das in einer Fülle von Bildern die ewige That der Erlösung, wie kein anderes, vor uns hinstellt, schliefst freilich keinem kirchlichen Gebrauche sich an, keiner einzelnen heiligen Zeit, weil es allen angehört; es vermag mit keiner Art des Gottesdienstes in Verbindung gesetzt zu werden, es hat bisher, wenn auch zur Erscheinung gebracht an heiliger Stätte, in der Kirche noch niemals seine wahre Heimath gefunden; jeder Tempel scheint für dasselbe zu eng, jede Anknüpfung an bestimmten Zeitumfang zu beschränkt, es fordert uns auf, einzugehen in dasselbe, wie in einen heiligen Tempel selber, in tiefer Andacht zu vernehmen, was uns in ihm verkündet wird. Und wahrlich, könnte es eine Zeit geben, wo Hörer wie Ausführende in diesem Sinne völlig in dem grofsartigen Werke lebten, so wären jene geheimnifsvollen Worte der Offenbarung erfüllt von der Stadt Gottes, die keines Tempels bedarf, noch der Sonne und des Mondes dafs sie in ihr scheinen, da der Herr, der allmächtige Gott, und das Lamm, das der Welt Sünde getragen, ihr Tempel ist, und die Herrlichkeit des Herrn sie erleuchtet; die höchste Aufgabe der heiligen Kunst wäre in ihm gelöst. Allein, wir versammeln uns ihm gegenüber, wie zu jeder andern Erholung, wie zu dem leichtesten Kunstgenusse; Ort und Zeit gestatten auch dem Fremdartigsten unsere Sammlung zu stören, wenn wir sie irgend gewinnen konnten; demjenigen, das als künstlerische Leistung uns entgegentritt, gegenüber, können wir nicht umhin zu prüfen, in wiefern es den Ausführenden gelungen sei, ihre grofse Aufgabe zu lösen, und so geht uns oft genug das hingebende Aufnehmen, das thätige Aneignen verloren. In sich beschlossen zwar, aber heimathlos, steht so das grofse Werk da, prophetisch; und so wenig

möchte es jemals hienieden seine wahre, genügende Stelle finden, als die evangelische Kirche in ihrer tiefsten Bedeutung, ihrem wahren Wesen, jemals vollständig wird können erbaut werden auf Erden.

Nicht etwa, als sei in der katholischen Form des Gottesdienstes (die ja überall, wo der Katholicismus herrschend geblieben ist, im Ganzen sich unverändert erhalten hat) auch der ächte Styl der heiligen Tonkunst allein heimisch; denn sonst müfste er noch jetzt ausschliefsend dort anzutreffen sein, was doch offenbar nicht ist, und nur defshalb, weil der lebendige Zusammenhang der Tonkunst mit der kirchlichen Feier und ihrer Bedeutung längst gelöst ist, weil neuere Meister fast ausschliefsend an die Messe, ihre gröfseren liturgischen Massen, als für ein ausgeführtes, umfangreiches Kunstwerk am meisten geeignet, sich gehalten, als solches sie möglichst selbständig hinzustellen getrachtet haben; hier aber, wo alte Meister in fast herber Strenge ein heiliges Geheimnifs feierten, nur eine Begebenheit sahen, an die ein möglichst reiches Spiel wechselnder Empfindungen geknüpft werden könne, die eine Reihe glänzender, mannigfaltiger Bilder darbiete, die nun den Hörer flüchtig umgaukeln, ihn ergötzen und unterhalten, dann und wann auch vielleicht eine fruchtlose, vorübergehende Rührung in ihm hervorbringen. Jener frühere, lebendige Zusammenhang der Kunst mit der kirchlichen Feier, beruhte aber auch nicht auf demjenigen, was wir jetzt, im Gegensatze gegen das Evangelische, katholisch zu nennen pflegen; was ihn vermittelte, war vielmehr der geistige, christliche Gehalt jener Form des Gottesdienstes, eben dasjenige, worauf jene grofse kirchliche Bewegung zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts neu begeistigend einwirkte; eine Bewegung, die unzweifelhaft diejenigen Theile der christlichen Welt ohne Ausnahme durchdrang, erschütterte, umgestaltete, die irgend bisher in lebendigem Zusammenhange geblieben waren; deren Einwirkungen, auch unbewufst, von denjenigen erfahren wurden, deren Aeufserungen ein ganz anderes Verhältnifs zu ihr sollten vermuthen lassen. Denn Sinn und Geist eines Zeitalters hat man nicht sowohl in den, ausdrücklich in ihm darüber lautgewordenen Reden zu erforschen, als in seinen Thaten, ja seinen dichterischen und künstlerischen Hervorbringungen, welche nicht minder dahin zu rechnen sind. So rühmt Gabrieli seinen Freunden, den vier Brüdern Fugger, nach, während er ihnen seine geistlichen Gesänge überreicht, dafs sie mitten in dem Hader in Deutschland den katholischen Glauben in seiner Reinheit bewahrt hätten; und wir dürfen voraussetzen, dafs er selber ihm eifrig und aufrichtig angehangen habe, dafs seine Kirche, die er durch seine Werke verherrlichte, ihm eine wahrhafte geistige Heimath gewesen sei. Er ahnete aber wohl kaum, dafs jene Blüthe tiefer Frömmigkeit, deren reinster Abdruck die meisten seiner Gesänge sind, durch jene, vor ihrem gewaltsamen Ausbruche lange schon still fortwirkende Regung wesentlich gezeitigt worden, welche auch den ihm so verhafsten Hader mittelbar veranlafst hatte; dafs eben, was durch sie in der Kunst lebendig erschlossen worden, auch dasjenige war, was ihn mit seinen anders glaubenden Freunden zu innigem Bunde vereinigte; dafs jener Hader, wie er in allmähliger Auflösung des alten Kaiserreiches hervortrat, in leerem Schulgezänk, in den Gräueln der Wiedertäufer, dem Wahnsinne des Bildersturms, und denjenigen, der um sich her nur fest gesicherte gesellschaftliche Bande erblickte und kirchliche Einigkeit, in dem Werke das eine Kirchenverbesserung zu sein sich rühmte, und dennoch scheinbar solche Früchte trug, nur gotteslästerlichen Frevel erblicken lassen mufste, Auflösung alles Gehorsams, Verderbnifs aller Lehre, Losgebundenheit aller Sitte, Zerstörung aller Kunst, und seinen tiefsten Abscheu erregen — dafs jener Hader, nicht das Werk dieser wahrhaft reinigenden Bewegung gewesen, sondern der, in jeder aufgeregten Zeit mit erwachenden, selbstischen, leidenschaftlichen, verkehrten Neigungen des menschlichen Herzens, deren zerstörender Einflufs das innerlich wesenhaft Thätige nicht ungetrübt zur Erscheinung kommen liefs; jener dunkeln Mächte, welche

lange zurückgehalten durch eine äufserliche, nun plötzlich zusammenbrechende Schranke, nicht innerlich besiegt und gebrochen durch die geistige, reinigende Macht des göttlichen Wortes, nun in aller ihrer unheilbringenden Gewalt sich hervordrängten, und nicht etwa bei denen allein, die man als Neuerer bezeichnete, sondern auch denen, die bei dem Alten verharrten, und jedes menschlichen Gefühles sich entäufsern zu dürfen meinten gegen diejenigen, welche mit ihnen nicht länger auf demselben Wege fortgingen. Und endlich, hätte er es ahnen können, dafs seine, wenige Jahre zuvor ehe er dieses schrieb als vorzüglich rechtgläubig und fromm gerühmte Vaterstadt, etwa um eben so viele Jahre später den Fluch des obersten Kirchenhauptes auf sich laden, und dennoch, ohne jenen Ruhm irgend dadurch getrübt zu wähnen, diesen Fluch als einen nichtigen unbeachtet lassen werde, in dem Bewufstsein, sie habe nur unveräufserliche, mit ihrem innersten Leben zusammenhängende Rechte vertheidigt? — Nicht also in dem Zurückkehren zu jener Form mögen wir nach allem diesem das Heil kirchlicher Kunst suchen, da nicht sie es war, welche das Gedeihen jener an sich nothwendig bedingte, aber auch nicht vergessen, dafs in dem Geistigen, Lebendigen in ihr die heilige Kunst auf die erfreulichste Weise sich erschlossen habe, dafs sie von ihr getragen worden sei, dafs die ehrwürdige alte Ueberlieferung, wie die frische Blüthe der Gegenwart, in dieser Kunst eine eigenthümliche Begeistigung erfahren habe, dafs es ihr gelungen sei, statt beschränkender Regeln, wesentlich lebendige Grundformen (Typen) für ihre Darstellungen zu bilden, in ihnen den Geist heiliger Worte darzulegen; und mögen wir alsdann, indem wir jener Form ein gerechtes Anerkenntnifs nicht versagen, dieser Kunst, da sie ihre Aufgabe vollständig gelös't hat, auch den Ruhm einer in sich vollendeten zugestehn.

Was aber jenen gröfsern Umfang von Kunstmitteln betrifft, den wir der neueren Kunst gleich anfangs bereitwillig zugestanden haben, so mögen wir nicht vergessen dafs jedes Kunstmittel doch nur in sofern wahrhaft ein solches ist, als die Kunst seiner bedarf um ihre Aufgaben zu lösen, dafs es für sie gar nicht vorhanden ist, sofern diese Lösung ohne dasselbe geschehen kann; dafs, selbst wenn wir diese Kunstmittel als einen gesammelten, aufgespeicherten Vorrath ansehen wollten, es dennoch dem Künstler nicht zur Unehre oder mindestens nicht als Mangel angerechnet werden dürfe, wenn er von einem jeden nicht Gebrauch machen können; uns also hüten in die so oft gehörten Worte einzustimmen, dafs dieser oder jener ältere, oder auch der Gegenwart zu früh entrückte Künstler, wenn ihm das zu Gebote gestanden, was von seinen Nachfolgern leicht gehandhabt worden, noch viel Gröfseres würde geleistet haben. Selbst die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit des Tonsystems, deren allerdings die spätere Zeit in höherem Maafse sich erfreut als die ältere, ist dieser nicht als wesentlicher Mangel fühlbar gewesen. Den Kreis von Tönen, dessen sie zu lebendiger Entfaltung ihrer Grundformen — welche wir ja auf eine eigenthümliche Naturanschauung gegründet fanden — bedurfte, hatte sie selber sich geschaffen; aus einem doppelten Grunde aber ging seine Erweiterung hervor. Einmal, aus dem Streben, das Wesen jener Grundformen auf jeder möglichen Tonhöhe darzustellen, ohne unwiderruflich an eine bestimmte gebunden zu sein; ein solches Streben fanden wir in den Werken unseres Meisters, und in seinem Sinne war es allerdings ein Erweitern der Kunstmittel im Geiste der ältern Zeit, der Erwerb des möglichst gröfsesten Reichthums an denselben, dessen Fülle freilich das Wesen ihrer Aufgabe ihr endlich entrückte. Dann aber auch gründete sich jener Erwerb neuer Kunstmittel auf einer neuen Aufgabe, in deren Lösung wir schon unsers Meisters Vorgänger, Cyprian de Rore begriffen fanden, der Darstellung des Wechsels mannigfacher Gemüthsbewegungen, einer Aufgabe, völlig aufserhalb des Kreises kirchlicher Tonkunst. Eine Mannigfaltigkeit neuer Ausdrucksmittel wurde auf diesem Wege nothwendig, eine ganz andere Anschauung der Töne

und ihres Zusammenhanges mufste sich bilden; auf dieser Seite liegen die Andeutungen der neueren Kunst, und hier allerdings war für deren ältere Bestrebungen in nur unvollkommenem Maafse vorhanden, was dieselbe in so viel reicherer Fülle in ihrem vollkommen ausgebildeten diatonisch-chromatischen Systeme sich endlich angeeignet hatte.

Dafs aber die Aufgabe der älteren kirchlichen Tonkunst einer mannigfaltigen Lösung fähig gewesen, zeigt uns auf das Anschaulichste das Beispiel der drei gröfsesten Meister jener älteren Zeit: des ***Orlando Lasso, Palestrina*** und ***Gabrieli.*** In diesem letzten können wir die reichste, vollste Entfaltung der früheren venedischen Schule, ihre ganze Eigenthümlichkeit erkennen. Hatte Willaert in seinen getheilten Chören die Tonart zuerst als harmonischen Grundgedanken ahnen lassen, war Cyprian weit hinübergeschweift über die damals bestehenden Grenzen des Tonsystems, nach neuen Ausdrucksmitteln für seine Gedanken, so sehen wir die tiefste Eigenthümlichkeit der Tonarten, die zartesten Beziehungen der einen zu den andern hervortreten in ***Gabrieli's*** Werken; in der Fülle von Anklängen, die er uns vorüberführt, begegnet uns etwas Aehnliches wie jenes zarte und doch kräftige Farbenspiel, das man als besonders bezeichnenden Vorzug der venedischen Mahlerschule anzuführen pflegt. Das Herkömmliche, die unmittelbare Beziehung auf die überlieferte Kirchenweise, da ausgenommen, wo er seine Gesänge, dem Kirchengebrauche gemäfs, durch sie anstimmen lassen mufs, hat er ganz verlassen; um so inniger aber in dem zuvor gedachten Sinne der Grundform sich angeschlossen, in welcher, durch innere Nothwendigkeit bedingt, jene alten Kirchenweisen erschienen waren. Eben so tritt die strenge kanonische Form nirgend mehr absichtlich und als solche bei ihm hervor: belebend überall, nicht bedingend, soll der bewegende Grundgedanke sein, und auf wie mannigfaltige Weise er ihn auszuprägen, durch das ihm Beigegebene ihn herauszuheben verstanden, hoffen wir gezeigt zu haben. Jene sinnreichen Verflechtungen der alten kirchlichen Kunst aber, sofern sie das Ohr nicht mehr zu vernehmen vermag, sind völlig bei ihm ausgeschlossen; nur zu dem Sinne allein soll die Kunst reden, der, ihrem Wesen zufolge, sie allein aufzunehmen vermag, und zaubert sie dem Hörer auch bestimmte Bilder hin, so sollen diese doch nur durch jenen Sinn vermittelt werden.

Als Zögling der alten niederländischen Schule dagegen erscheint uns in seinen Werken ***Orlando Lasso.*** Mehr als die früheren Meister derselben zwar pafst er dem Tone das Wort an, doch hat die Stimmenverwebung bei ihm durchaus vor der Entfaltung das Uebergewicht. Ist also auch jedem Wortsatz ein angemessener Tonsatz verbunden, er sei nun des Meisters Erfindung, oder aus dem Kirchengesange entnommen, so waltet das Streben jeden dieser einzelnen Tonsätze in enger Nachahmung, künstlicher Verwebung, baldmöglichst hören zu lassen, doch überwiegend vor; in diesen reichen, mannigfaltigen Verflechtungen erscheint uns die Seele jedes Tonbildes nicht selten gebunden, verhindert sich frei zu entfalten. Allein als Meister, beides, der Stimmverwebung und harmonischen Entfaltung, thut er sich kund in denjenigen seiner Gesänge, welchen, sei es als ruhender oder bewegender Grundgedanke, eine kirchliche Intonation durch mehre Abschnitte hin zu Grunde liegt, wie in vielen einzelnen Theilen seiner achtfachen Magnificat. Die eigenthümlichen Wendungen jener alten Gesangsformeln werden hier durch das sie umgebende und tragende Tongewebe in ihrer vollen Bedeutung erst recht hervorgehoben; es ist bewundernswerth, mit welcher Erfindungsgabe, der selbstgewählten Beschränkung ungeachtet, er seinen Stoff beherrscht, ihn geistig durchdringt. Nur tiefe Andacht will er hier ausdrücken, gänzliches Versenken des Einzelnen in Gott, verschwinden soll jedes irdische Gefühl bis auf dessen leisesten Anklang; nur was der Kirchenton ausspricht, wie er in dem durch die Kirche geheiligten Gesange sich

verkörpert, soll bleiben, das besondere Verhältnifs der betenden Gemeine zu dem Herrn. Dem Kirchengebrauche zufolge, trug, mit dem einfachen Gesange der Geistlichen Strophe um Strophe wechselnd, in der Regel der Chor Gesänge vor, in denen, wie bei dem Magnificat, eine Gesangsformel bleibend durch alle Abschnitte sich hinzieht, oder, wie in dem Te Deum, mehre Gesangsstrophen, bald sich wiederholend, bald wechselnd dem Ganzen zu Grunde liegen. In dem Chorgesange nun läfst Orlando bald einzelne, bald alle Stimmen zusammentreten; bald unverändert, bald durch Gesangeswendungen verziert, führen sie die uralte Kirchenweise aus, ohne durch den ihr geliehenen, bescheidenen Schmuck ihren eigenthümlichen Fortschritt zu verdunkeln; bald ahmen alle Stimmen sie vollständig nach, bald sind einzelne Abschnitte derselben unter sie vertheilt. Je weniger der verflochtenen Stimmen sind, desto meisterhafter ist gewöhnlich die Ausführung; an Klarheit, Fülle des Klanges, zartem Spiel der Beziehungen der Kirchentöne zu einander kommen diesen Sätzen wenige ihrer Zeit gleich. Die enge Nachahmung, sonst weniger fafslich, tritt hier mit mehr Klarheit heraus, eindringlicher das Verhältnifs der, den Kirchengesang umgebenden Stimmen zu ihm selber. Ist er (wie in dem Te Deum bei dem Satze: *te prophetarum etc.)* zuweilen nur zwei hohen Stimmen übertragen, so entfaltet sich vor uns das reizendste Spiel, wenn beide, sinnig ihn ausschmückend, einander überflügeln, dann sich zart an einander schmiegen, sich wiederum entfernen, eine Fülle der reinsten und zartesten Klänge in ihren hellen, klaren Tönen ausströmen. In dieser Verklärung des alten Kirchengesanges, wo ihm gestattet ist seine Ausführung durch mehre auf einander bezügliche Sätze auseinanderzubreiten, ist Orlando ohne Zweifel unübertroffen in seiner Zeit; eben hierin, obgleich sie darüber sich nicht deutlicher ausdrückt, fand sie vielleicht jene „rechte Motettenart" deren Besitz vor Allem sie ihm nachrühmt. Doch in dem Choralmäfsigen auch vermissen wir nicht die reiche Beweglichkeit seines Geistes. Einsam zuerst hören wir den Grundton laut werden, seine Quinte und Unteroctave dann sich ihm gesellen, mit seiner Oberoctave endlich seine grofse Terz, den vollständigen Dreiklang ausstrahlend, ertönen. Jene letzten beide klingen aushallend fort, allein der Gang der anderen Stimmen verwandelt sie, jene in die kleine Terz, diese in die Oberquinte eines neuen Bafstones. Dieser Wechsel des Forttönens und Fortbewegens in den einzelnen Stimmen, die Veränderung seines Verhältnisses, die auch das Unbewegliche erfährt, jenes allmählige, tiefe Anschwellen des Gesanges durch den Hinzutritt mehrer Stimmen, verbreiten über seine choralmäfsigen Sätze ein frisches Leben, einen besonderen Glanz.

Strenge und bedeutsam fanden wir ***Palestrina*** einen rhythmischen Grundgedanken durch einen Gesang von beträchtlichem Umfange festhalten: sein *stabat mater* erschien uns zuvor als ein Muster rhythmischer Entfaltung. In ähnlicher Reinheit und Strenge hält er überall die gewählte Tonart fest, und verschmäht jene mannigfaltigen Anklänge, in denen Gabrieli vor Allem sich wohlgefällt. Alle Härte jedoch weifs er in dieser Strenge zu vermeiden, jede Reibung zwischen den sich mannigfach durchkreuzenden Stimmen; nur Wohlklang sollen sie erzeugen wo sie einander begegnen. Eben um jenes Klangreichen seiner Gesänge willen, ihrer Keuschheit und Heiligkeit wegen (dafs wir es so bezeichnen) welche jeden Schmuck abweis't, hat man ihn oft als denjenigen Meister genannt, dessen Werke am reinsten das Gepräge des Kirchlichen tragen; und in der That, da jene Beschränkung nicht eine äufserlich hemmende, sondern aus dem ganzen inneren Wesen dieses Meisters hervorgehende ist, so fühlen wir sie auch als eine nothwendige, dem kirchlichen Ernste allerdings vorzüglich geziemende: nur mögen wir nicht, alles eigenthümliche Leben der Kunst vernichtend, sie als eine allgemeine dahin übertragen, wo sie alle freie Entfaltung zurückdrängen müfste.

Eine alte, nicht gehörig verbürgte Sage erzählt uns, dafs die Reinheit und Keuschheit der Gesänge Palestrina's die mit dem Untergange bedrohte heilige Kunst gerettet habe; ein frommer Zeitgenosse schreibt einem Gesange des Orlando Lasso, der das strenge, kirchlich Ueberlieferte so lieblich und bedeutungsvoll zu entfalten wufste, die Kraft zu, düstre Wolken zu vertreiben, und die Sonne hervorzulocken; ein begeisterter Schüler Gabrieli's will seinem klangreichen, tief ergreifenden Meister sogar die tragische Muse der Alten vermählen. Möge jene alte Sage unseren Zweifel, aber auch unsere Forschungslust reizen [1]); mögen wir lächeln, nicht minder über jenen frommen, einfältigen Glauben, als diese prunkende Lobrede: eingestehen müssen wir, dafs in allem diesen ein Gefühl von der wahren Eigenthümlichkeit der drei Meister dämmert, und so schliefsen wir, auf alle den Wunsch ausdehnend, den ein anderer Schüler Gabrieli's prophetisch über seinen Meister ausspricht: dafs ihre grofse Tüchtigkeit und Meisterschaft auch bis zu denen dringen, von ihnen lebendig erkannt werden möge, welche nimmer ihr Angesicht geschaut haben.

---

[1]) *Für Ermittelung der Wahrheit ist jetzt durch Baini's Forschungen Vieles geschehen. Vergl. seine Memorie storico critiche sopra la vita e le opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc. Tom. I. Sez. II. Cap. 8.*

BEILAGEN ZUM ERSTEN THEILE.

I. Verzeichnifs der Sängermeister und Organisten an der Kirche des heiligen Marcus laut deren Archiven.

Dieses Verzeichnifs, einem beglaubten Auszuge „*dei libri actorum dell' archivio della chiesa di S. Marco*" gleichlautend, erscheint hier mit allen Unfolgerechtigkeiten der Schreibweise der Namen, (zumal der Taufnamen) die wahrscheinlich den verschiedenen Personen beizumessen sind, welche die jedesmaligen Eintragungen der Wahlen besorgten. Weder die Namen der Vicemeister noch die Tage ihrer Wahl sind in demselben angezeigt; nur bei ***Rovetta***, der bis zu seiner endlichen Erwählung eine solche Stelle bekleidet zu haben scheint, findet eine Ausnahme statt, und bei ***Furlante***, dessen Wahl bereits in die Zeit nach dem Aufhören des alten Venedig fällt. Bei denen unter den Sängermeistern, die zuvor Organistenstellen bekleideten, ist durch die Buchstaben B. C. und die laufende Nummer angedeutet, wo dieselben in den Verzeichnissen der Organisten an beiden Orgeln zu finden sind: auch sind sie durch gesperrte Schrift ausgezeichnet.

Die Nachrichten über die Sängermeister reichen bis über das Ende des alten Venedig hinaus, die über die Organisten an der ersten Orgel hören bald nach der Mitte, die von denen an der zweiten Orgel schon vor den ersten zwanzig Jahren des achtzehnten Jahrhunderts auf.

A. Maestri della Ducal Capella di S. Marco, tratti dei libri actorum dell' archivio della chiesa di S. Marco.

1.	***D. P. de Cà Fossis,*** . . . . *eletto l'anno*	1491	a'	31.	***Agosto.***
2.	***D. Adriano (Willaert) Fiammingo***	1527		12.	***Decembre.***
3.	***D. Cipriano Rore***	1563		18.	***Ottobre.***
4.	***P. Iseppo Zarlino***	1565		5.	***Luglio.***
5.	***P. Baldissera Donati***	1590		9.	***Marzo.***
6.	***P. Zuane Croce (Giovanni Croce detto Chiozzotto)***	1603		13.	***Luglio.***
7.	***P. Giulio Cesare Martinengo***	1609		22.	***Agosto.***
8.	***D. Claudio Monteverde***	1613		19.	***Agosto.***
9.	***D. Giovanni Rovetta***	1649	(43)	8.	***Ottobre.***
				(21.	***Febbrajo.)***
10.	***D. Francesco Coletto detto Cavalli*** (C. 11.) . . .	1668		20.	***Novembre.***

11. *P. Nadal Monferrato* . . . . . *eletto l'anno* 1676 *a'* 30. *Agosto.*
12. *P. Zuane Legrenzi* . . . . 1685 23. *Aprile.*
13. *P. Gio. Batt. Volpe* (B. 23.) *detto Roettino* . 1690 6. *Agosto.*
14. *P. Gio. Domenico Partenio* . . . . 1692 10. *Maggio.*
16. *P. Antonio Biffi* . . . . 1701 5. *Febbrajo.*
16. *D. Antonio Lotti* (B. 25.) . . . . 1736 2. *Aprile.*
17. *D. Antonio Polaroli* . . . . 1740 22. *Maggio.*
18. *D. Giuseppe Saratelli* . . . . 1749 24. *Settembre.*
19. *Baldassarro Galuppi detto Buranello* . . . . 1762 6. *Aprile.*
20. *Ferdinando Bertoni* (B. 27.) . . . . 1784 21. *Gennajo.*
21. *Bonaventura Furlante (Vicemaestro)* . . . . 1797 23. *Decembre.*
22. *Giannone Perotti* . . . . 1817 2. *Maggio.*

B. Organisti del primo Organo.

1. *Mistro Zuchetto* . . . . *eletto l'anno* 1318 (ohne Angabe des Monatstages.)
2. — *Francesco da Pesaro* . . . . 1337 *a'* 10. *Aprile.*
3. *Gio. Domenico Dattolo* . . . . 1368 20. *Gennaro.*
4. *Andrea de San Silvestro* . . . . 1375 8. *Novembre.*
5. *Joannino Tagiapietra* . . . . 1379 12. *Marzo.*
6. *Fra Antonio de' Servj* . . . . 1389 10. *Luglio.*
7. — *Giacomo Filippo de' Servj* . . . . 1397 1. *Agosto.*
8. — *Maestro Zuane* . . . . 1406 7. *Decembre.*
9. *Maestro Bernardino* . . . . 1419 3. *Aprile.*
10. *Bernardo Mured* . . . . 1445 15. *Aprile.*
11. *Bartolamio Battista* . . . . 1459 22. *Settembre.*
12. *Aluise Arciero* . . . . 1518 21. *Febbrajo.*
13. *Giulio Segnal* . . . . 1530 10. *Novembre.*
14. *Baldissera da Imola* . . . . 1533 29. *Marzo.*
15. *Jachet (Fiammingo)* . . . . 1541 15. *Luglio.*
16. *Girolamo Parabosco* . . . . 1551 (ohne Angabe)
17. *Claudio (Merulo da Correggio)* . . . . . . 1557 2. *Luglio.*
18. *Zuane Gabrieli* . . . . 1584 7. *Novembre.*
19. *Gio. Paolo Vavij* . . . . 1616 10. *Agosto.*
20. *Gio. Batt. Grillo* . . . . 1619 30. *Decembre.*
21. *Carlo Fillago* . . . . 1623 1. *Maggio.*
22. *Massimiliano Neri* . . . . 1644 18. *Decembre.*
23. *Gio. Batt. Volpe detto Roettino* . . . . . . 1664 11. *Gennaro.* (s. A. 13.)
24. *Carlo Francesco Pollarolo* . . . . 1690 13. *Agosto.*
25. *Antonio Lotti* . . . . 1693 31. *Luglio.* (s. A. 16.)

26. *Agostino Coletti* . . . . *eletto l'anno* 1736 *a'* 21. *Maggio.*
27. *Ferdinando Bertoni* . . . . 1752 27. *Agosto.* (s. A. 20.)

C. *Organisti del secondo Organo.*

1. *Francesco Davo* . . . . *eletto l'anno* 1490 *a'* 20. *Agosto.*
2. *Zuane de Marin* . . . . 1502 6. *Febbraro.*
3. *Fra Dionisio Memo* . . . . 1507 22. *Settembre.*
4. *Fra Armano* . . . . 1516 16. *Settembre.*
5. *Annibal Padovano* . . . . 1552 29. *Novembre.*
6. *Andrea (Gabrieli) da Canareio* . . . . 1556 30. *Settembre.*
7. *Vicenzo Bel (Bell'aver)* . . . . 1586 30. *Decembre.*
8. *Iseppo Guammj* . . . . 1588 30. *Ottobre.*
9. *Paolo Giusto* . . . . 1591 15. *Settembre.*
10. *Zan Pietro Bertj* . . . . 1624 16. *Settembre.*
11. *Francesco Coletto detto Cavalli* . . . . . . 1638 23. *Gennaro.* (s. A. 10.)
12. *Pietro Andrea Ziani* . . . . 1668 20. *Gennaro.*
13. *P. Giacomo Filippo Spada* . . . . 1677 16. *Gennaro.*
14. *Benedetto Vinacesi* . . . . 1704 7. *Settembre.*
15. *P. Aluise Tavelli* . . . . 1719 30. *Giugno.*

II. Notendruck und Musikhandel zu Venedig im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte.

Unter den Städten Italiens war Venedig vor allen, wie die erste, die geschätzte Tonwerke durch den Druck bekannt machte, so die vorzüglichste Beförderin der Verbreitung derselben; auch Werke berühmter Meister aus anderen Theilen der Halbinsel finden wir im Laufe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zumeist dort gedruckt. Der früheste Drucker und Verleger praktischer Musikwerke daselbst scheint ***Ottavio Petrucci*** aus Fossombrone gewesen zu sein. Um das Jahr 1502 finden wir bei ihm fünf Messen von ***Josquin*** sehr sauber und geschmackvoll in einzelnen Stimmen gedruckt, so, dafs die Zahl der einzelnen Blätter, von der höchsten Stimme aufangend, durch alle hin bis zum Schlusse des Basses fortläuft. Dort steht die Bemerkung: ***Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die*** 27. ***Decembris*** 1502. ***Cum privilegio invictissimi Dominii Venetiarum, quod nullus possit cantum figuratum imprimere, sub poena in ipso privilegio contenta.*** Die Titel der Messen sind: ***L'omme armé super voces musicales. — La sol fa re mi. — Gaudeamus. — Fortuna desperata. — L'omme armé sexti toni;*** und dieser letzten ist noch ein vierstimmiges ***Ecce pulchra es, amica mea,*** angehängt. Diesen Messen folgten 1503 (am 24. März) fünf dergleichen von ***Obrecht;*** eben so viel am 17. Juni desselben Jahres von ***Brumel,*** am 15. Juli deren vier von ***Johannes Ghiselin,*** fünf am 31. October von ***Pierre de la Rue,*** und eine gleiche Anzahl am 23. März des folgenden Jahres 1504 von ***Alexander Agricola.*** Noch mehre dergleichen von ***Petrucci*** verlegte Messenwerke, jedoch ohne Angabe der Jahrzahl, findet man pag. 96. 97 der zu Amsterdam 1829 gedruckten Preisschrift des Herrn Hofraths ***Kiesewetter*** zu Wien (über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst) verzeichnet, wie man denn eben da (pag. 93—95) sich über die in den Jahren 1503 bis 1508 bei diesem rüstigen Musikverleger erschienenen Lieder und Motettensammlungen näher unterrichten kann. Um das Jahr 1514 jedoch, wo bei ihm das erste Buch der ***Motetti della Corona*** (einer mit diesem Zeichen versehenen Sammlung von Motetten zumeist niederländischer Meister) erschien, befand sich ***Petrucci*** bereits wieder in seiner Vaterstadt Fossombrone, vielleicht, weil sein, nur auf eine bestimmte Anzahl von Jahren ertheiltes Privilegium erloschen war, und man Bedenken trug es zu erneuern. Dennoch scheint es eine Weile gedauert zu haben, ehe der Musikverlag zu Venedig bedeutend in Aufnahme kam; die Verleger hauptsächlich theoretischer, wenn auch mit Notenbeispielen versehener Werke tragen wir aber Bedenken, hier mit Musikverlegern in eine Reihe zn stellen. In diesem Sinne beginnt erst um 1537 durch ***Antonio Gardano*** zu Venedig die Blüthe des Musikverlages. In jenem Jahre finden wir durch diesen, eigene Gesänge, und dergleichen von niederländischen Meistern herausgegeben, deren Namen der Verfasser dieser Nachrichten anzumerken unterlassen hat. In dem folgenden (1538) erschienen bei ihm 25 vierstimmige französische Gesänge von ***Clement Jannequin, Certon, Des Fruz, Damien Hauriey, Hesdin, Heurteur, Passereau,*** in 2 Büchern; in dem folgenden (1539) unter den Titel „***Motetti del Frutto***" Geistliche Gesänge von ***Claudin, Guarnier, Jaquet etc.,*** und seitdem sehen wir seine Presse in allen folgenden Jahren (mit einigen Ausnahmen) in ununterbrochener Thätigkeit, so dafs bis zum Jahre 1571, wo seine Söhne ***Angelo*** und ***Alessandro*** auf den Schauplatz traten, innerhalb eines Zeitraums von drei und dreifsig Jahren hun-

dert und zwölf meist umfängliche Tonwerke durch ihn an das Licht getreten sind (bloſser Wiederabdrücke nicht zu gedenken;) eine Anzahl, die wahrscheinlich um Vieles sich erhöhen würde, wenn nicht eine Menge jener alten Werke durch Nichtachtung und Nachläſsigkeit verloren gegangen wären, wenn wir mindestens über alles Erschienene sichere und genaue Nachrichten besäſsen, oder auch nur das noch Vorhandene zu allgemeiner Uebersicht zusammenstellen könnten.

Gardano's Söhne finden wir bis zum Jahre 1575 als gemeinschaftliche Herausgeber von Tonwerken; erst von da an scheint ***Angelo Gardano***, wenn auch schon seit 1570 hin und wieder allein auftretend, von seinem Bruder ***Alessandro*** sich getrennt, und einen selbständigen Musikverlag eingerichtet zu haben. ***Alessandro*** kommt noch um 1580 zu Venedig vor, seit 1584 aber zu Rom; vielleicht also wurde die Trennung der Brüder durch das Unternehmen veranlaſst, einen Zweig der von ihrem Vater gestifteten sich immer mehr ausbreitenden Musikhandlung nach der Hauptstadt Italiens zu verpflanzen. In den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ist auf den Titeln zu Venedig erschienener Tonwerke häufig nur der Druckerei des ***Gardano (Stampa del Gardano)*** gedacht: zuweilen wird dabei ***Bartolommeo Magni*** als Herausgeber genannt, andere Male nicht. Wir sind also nicht berechtigt, diesen bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hin rüstigen Musikverleger als späteren Eigenthümer dieser Druckerei anzusehen, und dürften nur annehmen, daſs gegen das Ende des Jahrhunderts auch ***Angelo Gardano*** seinem Vater nachgefolgt, das früher unter diesem Namen geführte Verlagsgeschäft aber nunmehr in das einer, gewiſs aber noch sehr umfänglichen, bloſsen Notendruckerei übergegangen sei. Diese finden wir noch länger als hundert Jahre nach ***Antonio Gardano's*** Erscheinen in voller Thätigkeit: um 1650 ist unter andern dort eine Sammlung drei bis fünfstimmiger Completorien von ***Biagio Gherardi***, Capellmeister am Dome zu Verona, gedruckt.

Fast gleichzeitig mit ***Antonio Gardano*** tritt ***Marchio Seſsa*** (1539) auf die Bahn, und nur ein Jahr später (1540) sehen wir ***Girolamo Scoto***, nächst ***Gardano*** wohl den bedeutendsten Musikverleger Venedigs, dort erscheinen, und mit geringen Unterbrechungen fast jedes folgende Jahr bis 1573 seine Presse in Thätigkeit. Doch möchten, was uns Unterbrechungen scheinen, wohl nur Lücken unserer Kenntniſs von dem gesammten Umfange seines Verlages sein: wie denn ohnehin alle diese Angaben nur ungefähre sein können, da sie auf den Bemerkungen beruhen, die seit einer Reihe von Jahren der Verfasser dieser Blätter über die in den bedeutendsten Büchersammlungen Deutschlands und Italiens ihm durch die Hände gegangenen älteren Musikwerke zu einem anderen Zwecke aufgezeichnet hat. Um 1573 schon erscheinen auſser ***Girolamo Scoto*** auch dessen Erben, daher denn jenes Jahr mit ziemlicher Gewiſsheit als sein Todesjahr anzunehmen ist.

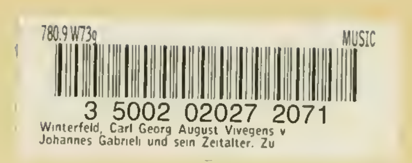
Weniger bedeutend als Musikverleger zu Venedig scheinen im sechzehnten Jahrhundert gewesen zu sein: ***Francesco Rampazzotto***, (seit 1566) ***Claudio da Coreggio*** — der als Organist und Tonsetzer so ausgezeichnete ***Merulo*** — den wir in eben dem Jahre viermal mit ***Fausto Bethanio*** zu einem solchen Geschäfte vereinigt finden; ***Zuan Giacomo de' Zorzi (all' insegna del cagniuolo)*** 1569; ***Josephus Guglielmus*** 1576: ***Ricciardo Amadino***, seit dem Jahre 1583 in Gemeinschaft mit ***Giacomo Vincenti***, bis um 1586, wo beide sich trennen, und jeder ein abgesondertes Geschäft beginnt. Nach den ersten funfzehn Jahren des folgenden Jahrhunderts verschwinden beide Namen, und auch das Geschäft des ***Amadino*** scheint seitdem aufgehört zu haben: allein nun tritt ***Alessandro Vincenti*** bedeutend auf, vielleicht ein Sohn, oder doch Erbe des ***Giacomo***, und Fortführer seiner Verlagsunternehmungen. Zwischen ihm und ***Bartolommeo Magni*** scheint seitdem der Musikverlag in Venedig sich getheilt zu haben,

doch bleibt immer das Uebergewicht auf *Vincenti's* Seite, dem wir innerhalb der sieben und dreifsig Jahre von 1620 bis 1657 — wobei uns doch aus bereits erwähnten Gründen über die Jahre 1621, 1624, 1631, 1632 nähere Angaben mangeln — zweihundert und vier, meist sehr bedeutende Verlagsartikel dieser Art nachrechnen können, während wir von *Magni* zwischen 1616 und 1644 (innerhalb acht und zwanzig Jahren) nur deren neun und achtzig verzeichnet finden. Für *Vincenti* war das Jahr 1637 das ergiebigste, wo er dreizehn Werke herausgab, nächstdem die Jahre 1628, 1640 wo er deren elf, 1636, 1649, 1650 wo er deren zehn verlegte: für *Magni* die Jahre 1640 und 1641 in deren jedem zwölf Werke seine Presse verliefsen. Mit 1651 kömmt statt *Bartolommeo, Francesco Magni* vor, wahrscheinlich wiederum dessen Sohn und Erbe; und dessen Geschäft können wir bis zum Jahre 1665 verfolgen.

Am längsten durch beide Jahrhunderte pflanzt sich hienach des *Gardano* Wirksamkeit fort; nächst ihm die der *Vincenti*, von 1583 bis 1657, durch vier und siebzig Jahre, endlich die der *Magni*, durch deren funfzig. Fast ein jeder von diesen Venedischen Musikverlegern führt ein besonderes Sinnbild, mit dem die bei ihm erschienenen Werke geschmückt sind, wenn nicht deren Urheber vorzogen, sie einem hohen Gönner eigends zu widmen, und sein Wappen auf dem Titelblatte, ein Zeichen gewissermaafsen des von ihm begehrten und erwarteten Schutzes, ihnen voranzustellen. Auf *Antonio Gardano's* und seiner Nachfolger Ausgaben halten Löwe und Bär eine aufgeschlossene Rose, in deren Mitte eine Lilie sich zeigt, das Ganze mit der Umschrift: *Concordes virtute et naturae miraculis. Girolamo Scoto* führt als Sinnbild Palme und Oelzweig, durch den Anker zusammengehalten, das Ganze auf einem hohlen Stamme ruhend mit Waben, aus denen Bienen hervorschwärmen; die dabei befindlichen Buchstaben *S. O. S.* wüfsten wir nicht zu deuten. *Alessandro Vincenti* hat eine Pinienfrucht mit der Umschrift: *aeque bonum atque tutum; Ricciardo Amadino* eine Orgel mit einem Herzen in der Mitte, und dem Denkspruche: *magis corde quam organo;* und so Andere Anderes. Mit dem Ausgange des siebzehnten Jahrhunderts, jemehr die Oper allgemeiner beliebt, und statt eines blofsen Prachtschauspiels an Fürstenhöfen zu einem Volksschauspiele wurde, nimmt die Thätigkeit der Pressen ab, die wir bis dahin fast in gleichem Maafse beschäftigt finden geistliche, wie weltliche Tonwerke zu verbreiten. Man hat nun täglich Gelegenheit die neuesten und glänzendsten Erzeugnisse, durch die hervorragendsten Talente ausgeführt, zu vernehmen, man geniefst sie wie die Erzeugnisse der Jahreszeit, und läfst ihr Verwelken sich nicht kümmern, weil ja der nächste Frühling neue Blumen bringen, der Herbst neue Früchte reifen werde. Statt der Notenpressen werden nun Abschreiber beschäftigt, die das Neueste, Glänzendste, Beliebteste, oft verstohlen, verbreiten. Eines der letzten grofsen, durch die Presse im achtzehnten Jahrhundert verbreiteten geistlichen Tonwerke scheinen *Benedetto Marcello's*, (wiederum eines Venedigers) erste 50 Psalme für eine bis vier Stimmen zu sein, die in den Jahren 1724 bis 1727 unter dem Titel: *Estro poetico armonico* herauskamen: ein Werk, das noch gegenwärtig, unter allen Tonwerken fast das einzige, in Italien als ein nationales anerkannt wird, und noch zu Anfange des laufenden Jahrhunderts (1803), nachdem *Sebastiano Valle* wiederum eine Notendruckerei zu Venedig angelegt hatte, dort abermals neu aufgelegt ist. Wenn nun gleich die Richtung der Zeit und die dermaligen Verhältnisse diesem Verleger nicht gestatten konnten, mit einem *Gardano, Scoto, Vincenti, Magni* zu wetteifern: so gebührt ihm doch das Lob, nach Kräften zu Verbreitung gediegener, mindestens anerkannter, geistlicher Tonwerke thätig gewesen zu sein: wie denn auch das vierstimmige, begleitete Miserere von *Ferdinando Bertoni*, des letzten Sängermeisters des alten Venedig, von ihm im Jahre 1802 herausgegeben ist.







ML 290.2 .V4 W7 1-2

Winterfeld, Carl Georg
August Vivigens von, 1784-

Johannes Gabrieli und sein
Zeitalter

